

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



**HUELLA Y FRAGMENTO: DOS CONSTANTES
EXPRESIVAS DEL ARTISTA CONTEMPORANEO ANTE
LA MUERTE: LA ANGUSTIA CREADORA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Carmen Parralo Aguayo

Bajo la dirección del doctor:
J. Manuel Gayoso Vázquez

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2717-4

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura- Restauración

TESIS DOCTORAL:

**HUELLA Y FRAGMENTO. DOS CONSTANTES
EXPRESIVAS DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO
ANTE LA MUERTE. LA ANGUSTIA CREADORA.**

Carmen Parralo Aguayo

Mayo de 2005

DIRECTOR DE LA TESIS: **Dr. D. J. Manuel Gayoso Vázquez.**

Huella y fragmento.
Dos constantes expresivas del artista
contemporáneo ante la muerte. La angustia
creadora.

Carmen Parralo Aguayo

Universidad Complutense de Madrid.

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Pintura- Restauración.

A mis padres, a Javier y a mi hermana María

Agradecimientos

La elaboración de una Tesis Doctoral es un trabajo arduo, complejo y solitario que envuelve durante un tiempo la vida personal de uno mismo en un proyecto que, en ocasiones, puede resultar incomprendido por algunas personas del entorno del doctorando. He de decir, en este aspecto, que he sido afortunada, por el apoyo incondicional prestado por mi familia y por otras personas singulares de mi entorno, aún en los momentos de máxima adversidad. A todos ellos quisiera darles las gracias por su comprensión y por su manifestada fe en este proyecto personal aún cuando sólo era un esbozo:

-A mis padres Manuel Parralo Dorado y M^a del Carmen Aguayo Campos, por su inteligencia, serenidad y sabios consejos que han resultado ser de una inestimable ayuda a la hora de afrontar este trabajo.

-A mi hermana María Parralo Aguayo, por su buen humor y su paciencia.

-A mi novio Javier Martínez Torregrosa, por todo su cariño, entusiasmo y apoyo incondicional, imprescindible en la realización de esta investigación.

-Al Doctor D. José Manuel Gayoso Vázquez, Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, director de esta tesis, por su inteligencia y constante estímulo; y por encima de todo, por su generosidad y amistad.

-Al Doctor D. Francisco López-Soldado Mato, Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, bajo cuya responsabilidad he sido nombrada Colaboradora Honorífica en dicho Departamento de Pintura, durante tres años; por su excelente disposición, apoyo e inestimable calidad humana.

-A mi prima Ana, por el ánimo que ha aportado en todo momento, y a mi pequeña Musi, por transmitirme toda su alegría de vivir.

Y por último pero fundamental, me gustaría reflejar aquí también mi más sincera gratitud al personal de las siguientes Bibliotecas y Centros Institucionales:

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente a los miembros del personal de la Biblioteca con su Directora D^a Ángeles Vian a la cabeza, al personal de la Secretaría de Alumnos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universität der Künste Berlin (UdK), Staatsbibliothek zu Berlin (Preubischer Kulturbesitz), al personal del Kulturforum de Berlin, al Hamburger Bahnhof, Deutsche Guggenheim, al

personal del Centre Georges Pompidou y a la Universidad de Helsinki (Kuvataideakatemia), Finlandia; por la imprescindible y dedicada colaboración que me han ofrecido en incontables ocasiones, facilitando el desarrollo de mi tarea, a lo largo de todos estos años.

Asimismo, deseo también dar sinceramente las gracias por su apoyo a todos aquellos amigos y amigas, tanto en España mi país, como en Alemania -a mis compañeros de la UdK- y en Finlandia -especialmente a mis compañeros de los Departamentos de Grabado y de Pintura-, con quienes tan buenos momentos he pasado-, y en general a todas aquellas personas e instituciones de estos países y de otros en los que pude ampliar mis estudios, por el desinteresado apoyo y la comprensión recibida que han contribuido decisivamente a la realización de la presente investigación.

Índice

INTRODUCCIÓN	XXI
---------------------------	-----

PARTE I	33
----------------------	----

1. Análisis del término “huella”	35
---	----

1.1. En torno a la “huella”	37
-----------------------------------	----

1.2. La huella en el arte	46
---------------------------------	----

1.3. La “impronta” como origen absoluto del sentido.....	51
--	----

A) Análisis de los conceptos ‘Ser’ y huella en el mundo	56
---	----

B) Corporeización del ‘Ser’ y de la huella	58
--	----

C) El ‘Estar en el tiempo’ del ‘Ser’y de la huella.....	59
---	----

‘Analogía de la luna’ heideggeriana o la importancia del espacio	62
---	----

‘Analogía de la fruta’ heideggeriana o la importancia del	
---	--

tiempo	64
--------------	----

2. Fundamentos psicológicos de la huella y el fragmento 69

2.1. El ser y la huella frente al Tiempo. El <i>Umwelt</i> de la huella frente al <i>Unwelten</i> del hombre o del animal	72
2.2. La huella frente al Espacio. La obra de arte como parte integrante del “mundo de las cosas”	76
2.3. La consciencia de ‘Ser’. La fluidez de la vida.....	82
2.4. La necesidad de transcendencia.....	92
2.5. La transcendencia, la inmortalidad del alma y el deseo de escapar a la muerte.....	95
2.6. Hacia un futuro eterno	104
2.7. El concepto de destino	107

3. La conciencia de lo provisional y la obra artística 117

3.1. La noción de la Historia Universal en Hegel. El concepto de destino	117
3.2. Conciencia de lo provisional: la memoria frente al olvido.....	121
3.3. Lo transitorio y el devenir.....	127

3.4. Lo efímero y la duración. El instante	131
--	-----

4. La crisis contemporánea

	137
--	-----

4.1. La concepción del tiempo como tiempo irrepetible. La aceleración de la Historia. La Hª. como la “caída”	137
4.2. La subjetividad y la conciencia como creadoras de la Historia Universal.....	142
4.3. La soberanía de la conciencia: la conciencia de ‘Ser’ como conciencia de mortalidad	143
4.4. La conciencia y la angustia de la “Nada” según Heidegger.....	147
4.5. La angustia y la ironía	152
4.6. La crisis de muerte	162
4.7. El vacío.....	167
4.8. La nihilización.....	174

PARTE II.....

	179
--	-----

1. Uso e interpretaciones de la huella y el fragmento en el arte contemporáneo

	181
--	-----

1.1. La huella y el fragmento como evidencia de lo efímero	182
--	-----

1.2. El horror a la muerte	186
1.3. El fragmento, la ruina y el arte contemporáneo	195
1.4. El fragmento en el arte contemporáneo como evocación de lo ausente. La importancia de la vitrina	198
1.5. El fragmento y la negatividad.....	207
 2. La ausencia	 217
2.1. Muerte, vacío y fragmentación. Artista: Alberto Giacometti ...	218
2.2. La estética de la negatividad. Artista: Arnulf Rainer	232
2.3. Iconografía de la intimidad. El recuerdo. Artista: Christian Boltanski	262
 3. La interiorización de la agresividad	 281
3.1. La Violencia.....	282
3.2. La fragmentación del sujeto.....	290
3.3. La mutilación	294
3.4. El sentimiento agónico. Artista: Magdalena Abakanowicz.....	298
3.5. La huella psicológica. Artista: Louise Bourgeois.....	310
3.6. El fragmento invertido. Artista: Georg Baselitz	324

CONCLUSIONES	343
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	351
---------------------------	-----

ÍNDICE DE IMÁGENES	373
---------------------------------	-----

Introducción

Abordamos este trabajo con el convencimiento pleno y la total identificación con Arnold Hausser, quien propugnó que el arte no surge de forma espontánea, sino que obedece a razones sociológicas y culturales mucho más complejas y profundas. Nuestro objetivo, por tanto, es demostrar la interrelación existente entre las corrientes de pensamiento que, a nuestro juicio, inciden en las “poéticas” del presente, así como en la formulación de la plástica actual.

Esta investigación, sin embargo, no pretende ser un análisis desde el campo de la filosofía pues además de corresponder a otros especialistas, nos apartaría

del verdadero objetivo de esta tesis. Se trata, en definitiva, de demostrar cómo los conceptos filosóficos manejados por los grandes pensadores, son asimilados y compartidos por los artistas actuales, de igual manera a como ya ocurriese en otras épocas de la Historia del Arte. Este fenómeno es fácilmente comprobable con sólo analizar alguno de los momentos más sobresalientes del Arte; Renacimiento, Barroco, Romanticismo, Modernidad o Postmodernidad, entre otros.

Todo cambio en cualquier campo artístico o literario, viene determinado por otro de tipo cultural, una transformación sociológica, que, en definitiva, va generando una corriente de conciencia que alimenta o actúa como revulsivo de ese monólogo reflexivo e íntimo que es consustancial a todo proceso creativo. Un flujo de conciencia en el que, aún no siendo estrictamente lineal, se perciben unas constantes comunes que serán determinantes en la definición de una etapa o período. Los conceptos en arte o en literatura están íntimamente ligados a preguntas o cuestiones relevantes que la sociedad o el hombre se formula o les afecta envolviéndoles de algún modo. No es necesario que el artista tenga que dominar cuestiones filosóficas, pero como persona con sensibilidad para captar los problemas que tiene ante sí, se constituye, de algún modo, en notario de una época. Sus obras artísticas serán, por lo tanto, producto de ese ejercicio indagador que lleva a cabo en el proceso de investigación, a través del cual da “forma” a su pensamiento.

Todas estas ideas fueron configurando poco a poco un determinado “corpus” de tesis, sustentado no sólo en la reflexión sobre unos conceptos que sociológicamente son una realidad, sino en la constatación de su predominio en la obra de importantes creadores actuales. Conceptos cuya unidad es proporcionada, según nuestra forma de ver, no únicamente por la elección de determinados temas, materiales o procesuales sino por la negación del sentido estético tal y como había sido concebido tradicionalmente hasta las vanguardias.

En términos sociales podemos hablar, de este modo, de un planteamiento radical relacionado ahora con el concepto mismo de autonomía de la obra de arte. Un concepto, éste de autonomía, explicado en la hipótesis que considera a la obra de arte como un sistema independiente que comienza y acaba en sí mismo y cuyos elementos constituyentes pueden ser explicados sin referirse al origen y a las repercusiones del sistema. Un planteamiento que incorpora la relación directa con el entorno, la representación, las tácticas de simulación, el apropiacionismo y la ambigüedad como estrategia crítica junto a una prevalencia del yo más existencial.

Decisivo en la elección del tema que nos ocupa en esta investigación fue el viaje realizado a Finlandia y a Estonia tras la obtención de una Beca Erasmus-Sócrates. Además de los estudios allí realizados a lo largo del curso 1999-

2000, no sólo en la práctica artística, sino también en el contacto con una cultura y una sociedad bien diferenciada de la nuestra, dicha estancia supuso una asimilación de ciertas prácticas artísticas que podrían enmarcarse formalmente dentro de los parámetros del Land-Art. Este acercamiento y conocimiento del tema, en su origen se produjo a través del análisis y posterior estudio de las producciones de un amplio grupo de artistas nórdicos, muchos de ellos prácticamente desconocidos en España a pesar de realizar obras de gran sensibilidad y belleza. Dichas creaciones, desconocidas en nuestra geografía, nos proporcionaron y afirmaron en una serie de ideas y conceptos cuyo valor es tan importante, entre otras razones, precisamente por esa remisión constante al ámbito interior del hombre a través de su experiencia más personal e íntima. Así, consideramos necesario mencionar, en este contexto, producciones plásticas como las instalaciones realizadas por la artista Kaarina Kaikkonen, contempladas en el Museo de Arte de Hyvinkää o en el Museo de Arte Contemporáneo “Kiasma” en Helsinki, o los Earth-works a gran escala de O. Lanu, unos trabajos que ya por 1978 causaron una gran expectación y acogida internacional en la Bienal de Venecia y cuya recepción posterior no recibió la atención merecida.

Si bien este primer acercamiento en torno al objeto de nuestra investigación nos permitió constatar, a través de las obras de los creadores mencionados, que todos estos artistas nórdicos trabajaban con la impronta dejada por el hombre en la naturaleza; éstos lo hacían desde una perspectiva propia, bien

diferenciada del enfoque que le propiciaban a este tema los artistas norteamericanos tales como Robert Smithson (Fig. 1), Robert Morris, Richard Long, M. Heizer, J. Turrel (Fig.2), etc.



Fig. 1. SMITHSON, Robert; *Spiral Jetty*. Gran Lago, Utah. 1970 (Piedras negras, cristales de sal, tierra y agua salada).



Fig. 2. TURREL, James; *Roden Crater Project*. 1970.

De esta forma, todos estos artistas nórdicos intervenían en el medio natural autóctono, integrando sus obras dentro de emplazamientos completamente naturales, tomando, como punto de partida de sus creaciones, materiales como el agua, bloques de hielo, musgo o incluso el fuego; hallándose estos trabajos sujetos a la dictadura del tiempo, a diferencia de aquellos norteamericanos no parecían entrañar ningún tipo de monumentalidad grandilocuente ni implicar deseos de ruptura alguna con la sociedad imperante, sino que nacían como consecuencia lógica de una particular sensibilidad o manera de sentir la vida, propia de estos Países Nórdicos.

Asimismo, una estancia en la ciudad de Berlín durante varios meses, con motivo de la concesión de una Estancia Investigadora por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, hizo posible, como comentamos anteriormente, la consulta de fondos de diversas instituciones, así como una amplia serie de visitas a diferentes museos con importantes colecciones. Este contexto, propició el descubrimiento de la obra de algunos artistas de Europa del Este (polacos, eslovacos, etc.), con su utilización de materiales naturales y orgánicos, empleados frecuentemente como metáforas de lo corporal, caracterizados por una gran potencia expresiva, en ocasiones casi visceral, aportando una nueva visión de la obra artística como impronta humana, como huella efímera en mayor o menor grado, al inscribirse en una dimensión espacio-temporal, introduciendo una preocupación por la existencia humana y

toda una filosofía de la existencia –no olvidemos que muchos de estos autores sufrieron el estigma de la II Guerra Mundial-.



Fig. 3. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Winged Trunk*. 1989. M. Abakanowicz emplea una serie de materiales orgánicos tales como la madera, las fibras vegetales, el lino o el yute para reflexionar sobre la fragilidad de la existencia humana, empleando así en sus series de esculturas materiales efímeros y orgánicos como metáforas del ‘Ser’.

De este modo, esta idea, que comenzó propiciada por un interés acerca del empleo de diversos materiales vegetales y orgánicos, trabajados de modo natural a través de una serie de obras, algunas de ellas interpretaciones casi místicas, creadas, como en el caso de Kaarina Kaikkonen, Olavi Lanu o Lauri Astala en base a modelos cosmológicos como forma interpretativa del mundo, creencias mitológicas, eras cósmicas, etc., adquiere en estas otras

producciones plásticas un tono un tanto grave, debido a esta nueva relación establecida en la materia natural degradable como metáfora de lo corporal. En este sentido, esta ligadura que evidencian artistas eslavos como Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, entre otros, conectando lo orgánico a lo íntimo, al orden interno corporal y a nuestro yo, conlleva conceptos como la desaparición de esta materia orgánica, metáfora a su vez de la disolución del yo, y remite, por tanto, a la pérdida de la identidad ocasionada por el inevitable fenómeno de la muerte.

La Tesis está estructurada, por tanto, en dos grandes bloques: en el primero se realiza un estudio exhaustivo de los conceptos dominantes en una parte muy relevante del arte contemporáneo, con especial atención al concepto de “impronta”, un concepto éste que si bien es tratado por autores como Georges Didi-Huberman, investigador de nociones como la “pervivencia” o *Nachleben* en Aby Warburg; autor para quien cada objeto artístico encierra una compleja red llena de inbricaciones más allá de las filiaciones vasarianas de la historia lineal, nos remite a estas *improntas* con movimientos, a estas latencias en crisis, procesos plásticos mezclados con procesos no plásticos, y, en definitiva a una serie



Fig. 4. ABAKANOWICZ, Magdalena. *Winged Trunk*. 1989. Detalle

de oscilaciones estructurales y dinámicas que este autor, Didi-Huberman, propondría llamar *síntoma*. Un concepto el del *síntoma*, que encierra la temporalidad paradójica del *Nachleben*, de la historia de las pervivencias en la que se profundiza en esta investigación, a través de la mano de autores fundamentales como Henri Focillon o George Kubler, mediante el estudio de las nociones “huella” y “fragmento” como resultantes del análisis de conceptos como el de “Ser” en Heidegger, el concepto de lo efímero, del tiempo a lo largo de la Historia, de la conciencia humana, la muerte o la negatividad nietzscheana, entre otros. Todo ello, teniendo siempre presente la fuerza intrínseca, vital y sociológica que articula y sustenta este discurso. En el segundo bloque se analizan y estudian los ejemplos de diferentes artistas contemporáneos cuyas obras reflexionan sobre estas nociones mencionadas y se corresponden con el tema central de esta investigación. Así, se analizan preferentemente las obras de artistas como A. Rainer, C. Boltanski, M. Abakanowicz, G. Baselitz o L. Bourgeois, sin embargo serán citados ocasionalmente otros por ciertas peculiaridades o por el tratamiento de ideas, conceptos, temas y medios en concordancia con nuestra reflexión. Todas estas ideas configuran progresivamente un determinado tratamiento de una amplia serie de conceptos cuya unidad es proporcionada, a nuestro modo de ver, por unas amplísimas nociones, la de *huella* o la de *fragmento*, que protagonizan, desde su título, la presente investigación.



Fig. 5. BOLTANSKI, Christian; *La Réserve du Carnegie International*, Pittsburgh, 1991. El empleo de cajas, estantes y otros distribuidores de objetos es frecuente en las instalaciones de C. Boltanski, pues a través de todos estos dispositivos, el artista trabaja con nociones como la huella, la memoria y el tiempo

PARTE I:

1. Análisis del término “huella”

A continuación, en el primer capítulo de la presente investigación analizaremos detenidamente el concepto de huella, una noción que resulta ser uno de los pilares conforme al cual va a desarrollarse el transcurso de nuestra investigación.

Los diferentes significados y acepciones que la noción de huella recibe en función de diferentes autores que sobre ella reflexionan e investigan serán expuestas próximamente en este capítulo con el fin de llegar a comprender

diferentes aspectos implícitos en esta “impronta”, dentro de nuestra cultura occidental.

Resulta importante mencionar la relevancia que llegan a adquirir determinadas deliberaciones en torno a la esencia de este concepto mencionado, pues dicha imagen resulta impulsora de toda una serie de reflexiones filosóficas, metafísicas, históricas o artísticas.

A continuación analizaremos la importancia que la noción de “huella” cobra dentro de ese ámbito artístico comentado, así como su relación con conceptos afines tales como el fragmento, el vestigio o la memoria humana.

Asimismo, el concepto de “impronta” representa un punto de partida para la reflexión sobre una serie de ideas y distinciones fundamentales en relación a las nociones “Ser” y “Ente”, la “presencia” y lo “presente” respectivamente. Dichas nociones serán ampliamente expuestas y contrastadas a través de una serie de puntualizaciones y reflexiones fruto del pensamiento de autores como Jacques Derrida o Cristina de Peretti Della Roca.

1.1. En torno a la “huella”

La importancia del concepto de huella o impronta en el hombre radica en su capacidad para ayudarlo a comprender el mundo. A través de ella, el hombre puede entender el mundo que le rodea, lo que acontece, puede intentar reconstruir el pasado para comprender mejor su presente y, al mismo tiempo, al abrigo de ésta, puede albergar el deseo de persistir en el futuro, como un intento, diremos que incierto, de trascender. Esta necesidad de huellas, perceptible y propia de todas las épocas y culturas; es recogida por uno de sus máximos defensores, Henri Focillon, en su conocida obra *La Vida de las formas y elogio de la mano*¹, donde reflexiona sobre esta capacidad de la obra de arte de intentar alcanzar la trascendencia, constituyéndose de esta forma,

¹ Focillon, Henri; *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Ediciones Colección Libros de Arquitectura y Arte, 1983. Traducido por Jean-Claude del Agua. Edición original : *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, París, 1943.

como elemento singular, integrado en un complejo sistema de relaciones; este aspecto, lo analizaremos en profundidad posteriormente, en el capítulo Fundamentos psicológicos de la huella y el fragmento. De este modo, Focillon concibe ese sistema, configurado a través de esta relación de la obra artística con respecto a las demás, como constituyente de algo así como un orden y una metáfora del universo (Fig. 6); concretamente nos dice:

Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo.²

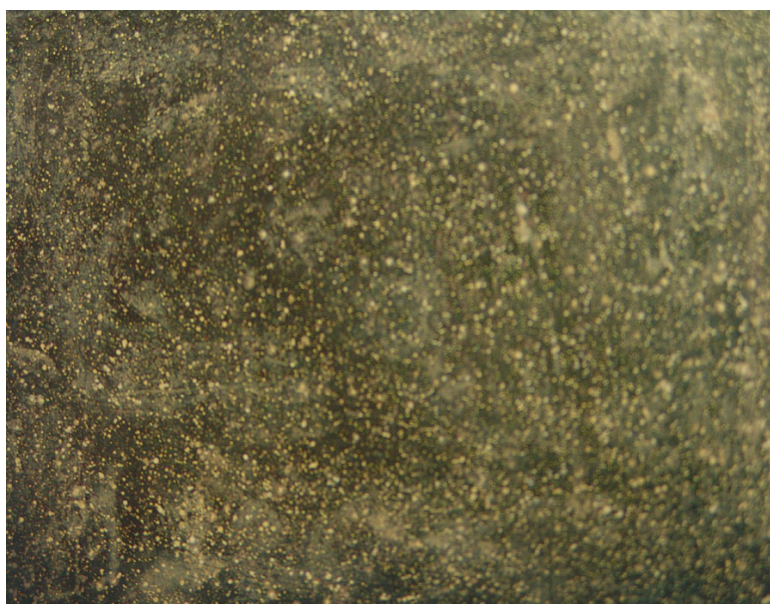


Fig. 6. DUBUFFET, Jean; *El mecanismo de desaparición de las huellas*, 1957.

² Focillon, Opus. Cit., pág. 10.



Fig 7. *El Gran Colibrí.* Geóglifo perteneciente al arte nazca. (100 a.J.C. – 300/550 d.J.C.). Pampa de S. José. Perú (95 metros long.)



Fig. 8. *Bisonte Recostado.* Pintura policroma sobre el saliente de la roca. Techo de la Gran Sala. Altamira (Cantabria) España.

Es interesante, en este sentido, la importancia que llega a adquirir este concepto de huella durante la antigüedad, pues congrega en sí misma múltiples interrogantes así como reflexiones diversas sobre el origen de la vida, del hombre o de una civilización concreta, etc. De esta forma, la impronta adquiere tal relevancia al ofrecer la posibilidad de interpretar el mundo o el cosmos, desde el punto de vista de lo trascendente, siendo en tiempos pasados utilizada asiduamente en interpretaciones mágicas y favoreciendo la profusión de diversos ritos sagrados que emergen en torno a sus múltiples significados.

El significado de la noción “impronta” es un concepto que lleva implícita la imagen del *principio*; de esta idea de "impronta" como origen absoluto del sentido general (Fig. 7 & Fig. 8), un hecho que, paradójicamente, está

asimismo caracterizado por la imposibilidad de hallazgo de esa primera huella como *origen absoluto* de todo ello -véanse en este sentido los amplios estudios de Jacques Derrida y Didi Huberman- donde el tema de la conciencia humana, debido a su singularidad, es objeto de una especial reflexión, basada en el hecho diferenciador que supone la misma –la conciencia de sí mismo- y por tanto de “‘ser’ en el tiempo”, de mortalidad.

En este aspecto, la inclusión de diversas reflexiones en torno a la obra de George Kubler, *La configuración del tiempo*³, resulta esclarecedora en estos conceptos, pero de un modo especialmente relevante en tres de ellos: el ser, la huella y el tiempo.

El concepto de "huella" o de "impronta" que anteriormente mencionábamos, es puesto por George Kubler en relación con la obra artística propiamente dicha, ya que esta última, la obra de arte, forma parte integrante de ese mundo de las "cosas", de esa *arqueología generalizada* de la que Kubler habla en su obra, y constituye esa enorme repetición de series objetuales producidas intermitentemente y diacrónicamente en el espacio y el tiempo. De esta forma, se establece así un paralelismo entre la huella en sí misma y la obra artística, pues como decíamos, la segunda resulta del todo representativa,

³ Kubler, George; *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, 1988. Introducción a cargo de A. Bonet Correa. [*Style and Representation of Historical Time*, en *Kubler Essays*].

tanto desde esta visión "arqueológica" de la que hablaba G. Kubler como desde la noción de "documento" de la Historia, en cuanto a que puede ser descifrada como clave de un proceso histórico concreto o caracterizada por su pertenencia a un movimiento estético determinado, representativa de una precisa corriente de pensamiento o cuanto menos influída por un determinado sentimiento de época; asimismo, resulta interesante desde el concepto de "testigo", como nos recuerda, con sendas nociones sobre el concepto de obra de arte, Walter Benjamín.

De igual manera, es imprescindible destacar aquí la función temporal, de vital interés en el análisis del objeto de esta investigación y no exento de problemática; su concepción por el hombre ha variado gradualmente a lo largo de la historia; siendo así sentida de diferente forma en la Grecia clásica que en el Barroco, por ejemplo. Puede observarse así, que esta cuestión de la noción occidental del tiempo, y, por consiguiente, respecto a la noción de la muerte de ese 'ser', es acentuada doblemente debido a la influencia de la religión judeo-cristiana, impulsora de una visión horizontal-secuencial de la Historia. Este importantísimo hecho provoca irremediablemente esa conciencia de "tiempo irrepetible", así como un profundo sentido de crisis, agudizado por la llamada "muerte de Dios", que no es otra cosa que la profunda crisis, algunos dicen "muerte", de la religión cristiana, o *crisis de la religión*, y que, como veremos a lo largo de esta investigación, desemboca en una "religión de la crisis", "religión de la desesperación", o crisis existencial,

que se anticipa ya en obras filosóficas como *Estadios en el camino de la vida*, de Sören Kierkegaard⁴.

Desde la perspectiva de Occidente y en relación a este concepto de huella comentado, es interesante la realización de un estudio pormenorizado del empleo de este concepto dentro del arte occidental; este trabajo lo abordaremos en la segunda parte de la investigación, bajo el título Uso e interpretaciones de la huella y el fragmento en el arte

contemporáneo. Este estudio, abarcará desde aproximadamente los años cincuenta del siglo pasado hasta la actualidad. Esta investigación se

ejerce así desde varias perspectivas, resultando el eje vertebrador de todas ellas la angustia existencial ya comentada anteriormente, frente al fenómeno de la muerte. Desde este aspecto, se constituyen otros capítulos y apartados



Fig. 9. PICASSO, Pablo; *Cabeza de muerto*, 1943. Resulta significativo observar las creaciones artísticas producto de un período de entreguerras, como *Cabeza de Muerto* de Pablo Picasso, pues en la mayoría de los casos estas obras se caracterizan por elevar a un mayor grado de compromiso su producción y ejecución, pudiéndose incluso hablar del aumento en el “grado de autenticidad.”

⁴ Kierkegaard, Sören; *Etapas en el camino de la vida*. Santiago Rueda. 1952. Buenos Aires. Traducción de Juana Castro.

complementarios donde analizaremos algunas obras concretas y trabajos producidos por tendencias del arte contemporáneo, pertenecientes al ámbito de la escultura, de la pintura, de la instalación, etc.

Respecto a estos conceptos mencionados, cobra especial relevancia particularmente en la segunda parte de nuestra investigación la negatividad con la que muchos de estos artistas afrontan sus producciones. Un amplísimo concepto en el que tienen cabida los procesos artísticos realizados por multitud de artistas contemporáneos.

Además serán objeto de nuestro estudio, en esta segunda parte, otros temas fundamentales, cuyo examen consideramos imprescindible para una mejor comprensión de nuestra investigación, destacando los siguientes: El fragmento, la ruina y el arte contemporáneo; El fragmento como evocación de lo ausente o La huella y el fragmento como evidencia de lo efímero. Resaltaremos en este último apartado citado las obras de artistas como Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Magdalena Abakanowicz, entre otros, en las que sus resultados nos ofrecen una visión enormemente clara y convincente de la hipótesis inicial de esta investigación.

Como todos sabemos, ligada a esta angustia ante la muerte, a esa idea provocada por la inevitable mortalidad del ser humano, se ha producido

diacrónicamente a lo largo de la Historia toda una ingente cantidad de obras artísticas. En este sentido, sin embargo,

resulta significativo ver determinados momentos de la Historia en los que este sentimiento se agudiza y acentúa; bien debido a su correspondencia con un período de decadencia o crisis social, bien por un determinado momento histórico en que el artista canaliza una serie de problemas sociales no resueltos; ambas condiciones se producen con motivo de la II Guerra Mundial, acentuándose en mayor medida tras ella. Así, se encuentran recogidos multitud de conceptos filosóficos como la noción de 'Ser', de trascendencia, de muerte, desarrollados entre otros al igual que obras producto de un momento histórico concreto que serán expuestas a lo largo de esta segunda parte de la investigación bajo el epígrafe El concepto de huella y fragmento en destacados artistas contemporáneos.



Fig. 10. POLKE, Sigmar. *Marienerscheinung*. 1994. Técnica Mixta (500x300).

Los trabajos expuestos de S. Polke son un ejemplo muy representativo de esta canalización a través del arte de una serie de problemáticas no resueltas dentro de la sociedad. Unas percepciones que el artista recoge en relación al sentimiento de pérdida, de disolución o de muerte de este individuo contemporáneo expuesto a la violencia destructora ejercida desde el poder, como así lo demuestran, por ejemplo, innumerables conflictos bélicos.



Fig. 11. POLKE, Sigmar. *Marienerscheinung*, 1994. Técnica mixta. (500x300)

La representación artística de la fugacidad de la vida, así como la angustia provocada por la organicidad del cuerpo humano; materia sujeta a esta dimensión del tiempo, al ser ambas

las causas de buena parte de la escena artística actual, son analizadas también en la presente investigación, pues la obra de arte es metáfora de lo corporal, pudiendo sufrir así cualquiera de los procesos susceptibles de producirse en el cuerpo humano, como el expandirse, el vaciarse, rasgarse, quemarse, quebrarse, etc.

En relación con los temas abordados hay una serie de ideas que merecen ser observadas independientemente, de manera individualizada, puesto que explican muchos de los fenómenos aquí tratados o marcan diferencias en su uso por los creadores; así aparecerán temas como el horror a la muerte y otros relacionados con los capítulos anteriormente referidos, que han sido comentados y desgranados puntualmente a lo largo de todo el presente trabajo de investigación.

1.2. La huella en el arte

La noción de “huella” dentro del arte contemporáneo y del arte como huella son conceptos que han de analizarse teniendo en cuenta varios aspectos fundamentales. Por un lado, la huella o impronta, como tal, entendemos que posee una triple naturaleza, fruto de su relación tanto con el pasado como con el futuro, siendo fundamental en el enlace de estos tiempos el presente, que conecta el ayer y el hoy de todo ser humano. Reflexionar sobre estas ideas implica, por tanto, hacerlo sobre sus conceptos afines, como el "fragmento", el "vestigio", la "pervivencia" y la "memoria". Además, esta triple naturaleza mencionada, introduce a su vez, un inevitable carácter trágico en el concepto, producido por su inmersión en este ámbito de lo temporal. Así, la huella del fragmento, del objeto, está y no es; existe en el tiempo en que su duración es aprehensible y nos es dado como tal –objeto- sólo en la medida en que *somos* humanos.

En la huella corporal, por el contrario, el trazo rememora la frágil adhesión a nuestras propias conciencias (Fig. 12 & Fig. 13), como nos recuerda W. Benjamín en su obra *Iluminaciones*:

Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido. Pero cada día, con la labor ligada a su finalidad, más aun con un recuerdo prisionero de esa finalidad, deshace el tramaje, los ornamentos del olvido.⁵

Se trata, pues, de conceptos tejidos desde la distancia existente entre nosotros y este mundo, la escisión abismal que provoca la conciencia. De esta forma, hablar de la impronta en el arte es remitirse a la pervivencia de ésta frente al ser; dicho de otro modo, hacer un ejercicio sobre la mortalidad.

⁵ Benjamin, Walter; *Imaginación y sociedad: Iluminaciones*, Vol. I. Editorial Taurus, S.A. Humanidades/ Teoría y Crítica literaria. Madrid. 1ª ed. 1980. Reimpresión: 1988, 1990, 1993. Madrid, 1993. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Sobre la obra de Marcel Proust. pág.18.



Fig. 12. PENONE, Giuseppe; *Palpebre*, 1978.



Fig. 13. . PENONE, Giuseppe; *Presione 11*, 1991. Instalación.

En la actualidad, estos ejercicios constituyen gran parte de la producción artística contemporánea. La constatación de la fugacidad de la vida como resultado de la aceleración en la vivencia del instante de las sociedades contemporáneas, que soportan una suerte de desdoblamiento de la personalidad del tiempo, al privilegiar el presente de la vida inmediata, como nos recuerda Paul Virilio, mezclado con ese sentimiento trágico, provocado en gran medida por la crisis de la religión y por una suerte de *apocaliptismo cristiano*; conceptos que también aparecerán a lo largo de esta investigación, por cuanto han dado origen en el arte contemporáneo a un fuerte predominio del sentimiento de la *conciencia de la muerte*, como manifiesta Octavio Paz al exponer que es sólo ante este fenómeno cuando nuestra vida cobra su pleno sentido:

Vivir ese proceso es hacerlo cara a la muerte sabiendo que el hombre inventó el futuro eterno para escapar de ella- y reconciliarnos con la realidad: “*Sólo ante la muerte nuestra vida es vida*” [...]⁶

El arte contemporáneo presenta así todo un inventario de obras sobre las pervivencias. Huellas, vestigios, fragmentos, etc.; la dislocación y el drama de la escisión del sujeto a través de su conciencia son plasmadas en obras de gran carga psicológica en las que pequeños trazos y huellas adquieren toda una gama de connotaciones: metafísicas, filosóficas, existenciales, etc.



Fig. 14. GRAVES, Nancy; *Fossils*, 1970

⁶ Paz, Octavio; Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Enero 1987, 2ª edic. julio 1989, 3ª edic. nov. 1990. Editorial Seix Barral, S.A. 1ª edic. en Biblioteca de Bolsillo. Barcelona, 1990. pág. 221.

La obra de la artista Nancy Graves *Fossils* (Fig. 14) es un ejemplo de cómo cada vez con más frecuencia los artistas contemporáneos están construyendo un lenguaje articulado en el que incorporar toda esta serie de huellas y vestigios mencionados. Asimismo dicha artista realiza una serie de producciones de carácter antropológico emparentadas con el Povera, caracterizadas por el empleo frecuente de diferentes materiales orgánicos como en su serie de trabajos que evoca los “totems” africanos. Unas obras que retoman esta utilización mencionada de huellas y fragmentos.

1.3. La “impronta” como origen absoluto del sentido

Cristina de Peretti Della Roca contrasta el pensamiento de Jacques Derrida respecto al concepto heideggeriano de huella, donde descubre en esta noción de Heidegger el concepto anticipador de la *différance* derrideana, concretamente en la distinción ontológica determinada por el pensador alemán entre el ser –la presencia- y el ente –lo presente-. Así lo recoge C. de Peretti en un texto donde pone de manifiesto esta diferencia ontológica que esta filósofa traslada al ámbito de la huella, al terreno del juego de la *différance*, como observamos al interrogarse de este modo:

¿Cabe entonces la posibilidad de hallar en Heidegger una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que

merezca, mejor que nunca, ser entendida como juego de la huella? La respuesta parece afirmativa.⁷

Y es que esta distinción ontológica, precisada por Heidegger, según la cual establece el 'ser' diferenciado del 'ente' en base a la determinación establecida entre la "presencia" y lo "presente", está inevitablemente ligada a este concepto de la huella o impronta que trata J. Derrida.

Heidegger contempla este concepto de 'ser', lo que él llama el *Dasein* como una totalidad dentro del mundo, discrepando por tanto con Descartes respecto a la simplicidad que este último establece al tratar esta concepción del 'ser' como dividida en sustancia pensante y sustancia corpórea. De esta forma, Heidegger determina el 'ser', o como él lo denomina, el

Dasein, como la "presencia", pues no es otra cosa para el filósofo que el 'ser sí mismo', o 'ser el "ahí"'. Esto que a primera vista puede

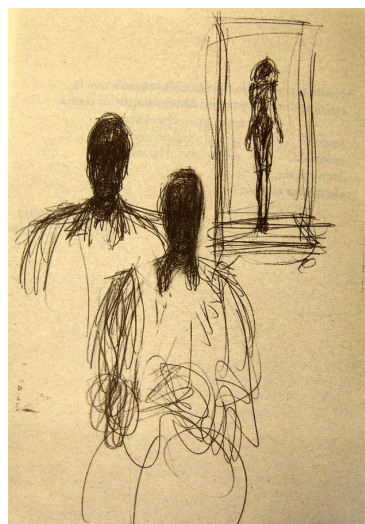


Fig. 15. GIACOMETTI, Alberto; *Dos Hombres y una mujer*, 1948. Los dibujos y las esculturas de A. Giacometti expresan la preocupación del artista por el 'Ser' heideggeriano, por ese definido ontológicamente como ese 'Ser el "ahí"'

⁷ De Peretti Della Roca, Cristina; "*Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger*" (1977). *Anales del seminario de Metafísica*. Madrid, XII, p. 121. *Rev. Anthropos*, nº 93. Barcelona, Febrero, 1989, pág. 12.

resultar paradójico, no lo es tanto si observamos cómo concreta este 'Ser' desde la concepción filosófica heideggeriana, a partir de la cual es 'Ser-en-el-mundo'. De este modo, sujeto y objeto conformarían un conjunto, una totalidad, por lo que, según esta teoría, no estaríamos nunca hablando de entes separados, sino de una unidad, o como nos indica Priscilla N. Cohn en su libro *Heidegger: Su filosofía a través de la Nada*:

Estrictamente hablando, no podemos hablar de éste (el mundo) sin el *Dasein*. Heidegger no toma al *Dasein* y lo contrasta con el mundo porque su idea es precisamente que tal dualismo es falso, o que se trata, a lo sumo, de una abstracción fundada en la unidad anterior del 'Ser-en-el-mundo'.⁸

En este sentido, para Heidegger el *Dasein* no se encontraría en un sitio del espacio ni tampoco sería un 'estar-a-la-mano' en el lugar propio, como él mismo señalaba en su obra *Ser y tiempo*, sino que estaría en el mundo (Fig.

⁸ Cohn, Priscilla N.; *Heidegger: Su filosofía a través de la Nada*. Prólogo de J. Ferrater Mora. Ediciones Guadarrama. S.A. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Editorial Labor, S.A. Madrid, 1975. Título original: *The Concept of Nothingness in the Thought of Martin Heidegger*. Traductor: Angel García Fluixá. Revisión de la traducción: José Ferrater Mora. Pág. 35.

16), como recoge el filósofo español Félix Duque, en el sentido del “*ocupado y familiar habérselas con el ente que comparece dentro del mundo*”.⁹

Así, el *Dasein*, el ‘ser’ de Heidegger se distinguiría del ‘ente’ dentro de este fenómeno del ‘ser-en-el-mundo’ por su *presencia* en oposición a lo *presente*, que le rodea como el *objeto* o entes similares.

De esta forma, así como Derrida establece con algunos de estos conceptos su juego de la *différance*; resulta interesante que constituyamos un paralelismo con todos los conceptos mencionados respecto a la noción del *Dasein* en relación a la de



Fig. 16. GIACOMETTI, Alberto; *Retrato de Caroline*, 1965

⁹ La presente publicación reproduce el texto de la alocución pronunciada por Martin Heidegger, en la Galería Erker de St.Gallen, el día 3 de octubre de 1964 con motivo de la inauguración de una exposición de obras de Bernhard Heiligger. El manuscrito del texto se encuentra en el Archivo de Literatura Alemana de Marbach (*Heidegger NachlaB*). “Martin Heidegger. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio”. “El arte y el espacio”. (Erker-Verlag, por las ediciones originales, 1969 y 1996). Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, por la presente edición, 2003). Pamplona. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia. En las *Obras completas* de Heidegger, la alocución será recogida en el vol. 80. Conferencias. Martin Heidegger. Attental, mayo de 1985. En Notas a *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio* por Félix Duque: (xxxi), (pág 130).

impronta o huella desde tres concepciones fundamentales:

- A) Análisis de los conceptos 'Ser' y huella en el mundo.
- B) Corporeización del 'Ser' y de la huella.
- C) El 'Estar en el tiempo' del 'Ser' y de la huella.



Fig. 17. GIACOMETTI, Alberto; *Dos cabezas*. 1963

A). Análisis de los conceptos 'Ser' y huella en el mundo.

Para Heidegger, el concepto del 'Ser' no podía ser concebido más que como unidad y totalidad dentro del mundo; o lo que es lo mismo, en relación a este 'ser en el mundo' que hemos analizado anteriormente. Así, del mismo modo, al enfrentarnos al concepto de impronta nos encontramos con la imposibilidad de analizarlo aisladamente, de concebirlo si no es 'en el mundo' (Fig. 17) respecto a un *ente* y *en-relación-a* otras huellas anteriores, a la suma de marcas y trazos realizados en el decurso del tiempo; lo que nos conduce a enfrentarnos a la imposibilidad de hallar esa primera huella o *huella primigenia*.

Cristina de Peretti alude a este concepto al escribir sobre la dificultad de hablar de esta presencia originaria, de esa primera impronta clave, manejando estos dos términos: *archihuella* y huella originaria. Así, plantea la contradicción de hablar de una no-huella, ya que, como explica, si todo comienza con la huella ¿cómo se ha de contemplar la posibilidad de hablar de la existencia de una huella originaria?.

Debido a que el concepto de huella conlleva implícita la desaparición del origen, siendo la huella este *origen del origen*, es lógica la analogía que establece con respecto al trabajo de la *différance* de Jacques

Derrida, de tal modo que pese a la incompatibilidad ya mencionada al proponer la impronta como *presencia* de una *no-huella* inaugural. Al desaparecer esta huella primigenia este concepto de huella tiene la capacidad de autodestruirse en sí mismo; resulta inconcebible analizar esta impronta si no es *en-relación-a*, del mismo modo que ocurre con el concepto heideggeriano ya comentado del *Dasein*. De tal forma que siguiendo con este razonamiento, la huella no es sólo la desaparición del origen, sino que es todavía más: es esta prueba de que el origen ni siquiera ha desaparecido, puesto que es algo que jamás se constituyó por *rechazo a un no-origen*. Se convierte así, como decíamos en este *origen del origen*, pese a no haber ya en modo alguno *huella originaria*.¹⁰

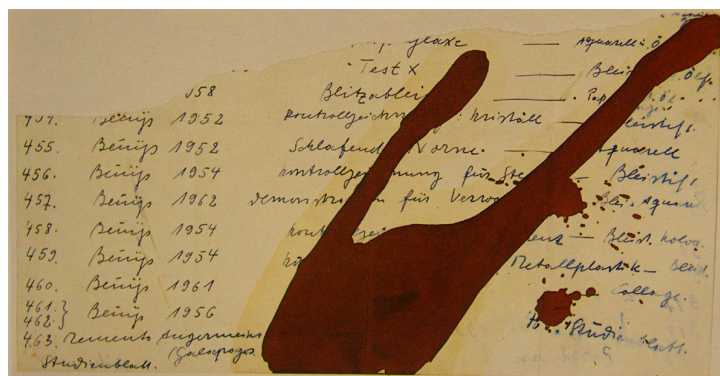


Fig. 18. BEUYS, Joseph; 1960. El concepto de huella comporta la desaparición del origen, pues representa en sí misma el *origen del origen*. Se produce por tanto la imposibilidad de remitirnos a esa huella primigenia o *huella inaugural*.

¹⁰“El origen es un no-origen que no puede ofrecerse en la puntualidad -temporalidad lineal- de la pura presencia a sí, expresando de este modo la subordinación a un juego y al trabajo de la *différance* en lo constitutivo de todo signo”. De Peretti Della Rocca, Cristina; “La aventura seminal de la Huella, el pensamiento de la huella como pensamiento del devenir inmotivado del signo”. Rev. Anthropos, nº 93 / Barcelona, Febrero, 1989, pág. 15.

B) Corporeización del 'Ser' y de la huella.

Si el 'Ser' es incapaz de ser contemplado por Heidegger sin dejar de existir respecto a la simple división a la que Descartes alude al pensar éste separadamente en sustancia corpórea y en sustancia pensante; pues como ya habíamos comentado Heidegger concibe en su mente la posibilidad que permite al concepto del *Dasein*, verse como una totalidad; de la misma manera, la huella no puede ser concebida, no puede existir independiente del *ser* corpóreo, o del *ente* -objeto que la produce, sea agua de la lluvia, sean olas del mar, etc.



Fig. 19. BOLTANSKI, Christian. Instalación en la Kunststation St. Peter, Köln. 2001. Las instalaciones de este artista constituyen toda una alegoría de la huella, de las improntas y rastros dejados por diferentes seres en el transcurso de sus vidas. De este modo, a través de estas huellas el artista reflexiona sobre la desaparición del origen, de ese *Dasein*.

C) El 'Estar en el tiempo' del 'Ser' y de la huella.

Dado que Heidegger concibe el 'Ser' del *Dasein* como un 'ser el "ahí"', del mismo modo el concepto de la huella, de la impronta se conduce; pues ese presente, ese instante de la huella '*está*' y no '*es*' en el mundo *en la medida que su duración es aprensible y nos es dada como tal.*



Fig. 20. BOLTANSKI, Christian; *La maison manquante*. Berlin. 1991. Esta obra fue realizada con motivo de los bombardeos de 1945 sobre uno de los edificios más emblemáticos de Berlín en la calle Grosse Hamburger Strasse, del que Boltanski reúne toda una serie de fragmentos y huellas de sus moradores. Así realiza unas instalaciones exponiendo estas "huellas" en las ruinas de un antiguo museo berlinés. Boltanski constata así mediante estos fragmentos ese borrarse de la huella misma a través del tiempo y trata de preservar estos fragmentos de toda pérdida o desaparición.

conceptos como la ausencia, la distancia, el abandono o la desaparición¹¹. O lo que es lo mismo:

El concepto empleado por J. Derrida de huella como *origen absoluto* del sentido general, o según la terminología acuñada por Cristina de Peretti Della Rocca, la noción de *archihuella* o *huella originaria*, es, o mejor dicho, *no es nada*, pues nos remite a la huella de la huella, a esa huella de borrarse de la huella. De este modo, al escribir sobre la huella estamos sin duda escribiendo también sobre

¹¹ "El modo de inscripción de semejante huella en el texto metafísico es tan impensable que es preciso describirlo como un borrarse de la huella misma. La huella se produce en él como

La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.[...]¹²



Fig. 21. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Seated Figures*. 1974-1979.

De este modo, ante esa imposibilidad de trazar una *marca que no sea una nueva marca*¹³; (Fig. 21) para ilustrar la versatilidad que posee este concepto heideggeriano de huella o impronta, J. Derrida emplea una metáfora: la multiplicidad dinámica del haz, del tejido, los entrecruzamientos entre pasos,

su propio borrarse. Es propio de la huella borrarse a sí misma, sustraer ella misma lo que podría mantenerla en presencia. La huella no es ni perceptible ni imperceptible”. De Peretti Della Rocca, Opus. Cit., pág. 15.

¹² Derrida, Jacques; *Una teoría de la escritura*. Revista Anthropos N° 93. Revista de documentación científica de la cultura. Jacques Derrida. Barcelona, Febrero. 1989, pág. 15.

¹³ “El haz...es un foco de cruce histórico y sistemático; es sobre todo la imposibilidad estructural de cerrar esta red, de interrumpir su tejido, de trazar en él una marca que no sea una nueva marca”. De Peretti Della Rocca, Cristina; “*Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*”; Prólogo de Jacques Derrida. Rev. Anthropos, n° 93 / Barcelona, Febrero, 1989, pág. 14.

estelas y huellas existentes en la historia material, desarrollada dentro de las coordenadas del espacio y del tiempo, desplegándose a través del espacio y el tiempo en un lenguaje múltiple, diseminado en una serie *infinita de reenvíos significantes*.

Esta multiplicidad de conexiones que posee la huella, se pone de relieve al observar en cada elemento de la escena *presente* su capacidad para remitirse a otro distinto, conservando la marca de otro perteneciente al pasado y dejándose a su vez transformar por la de otro futuro; una cualidad ya comentada al comienzo de este estudio de la huella, y que la une a unos parámetros precisos, de espaciamiento y de temporización, algo que, en palabras de C. de Peretti convierte a la huella en algo que no es ni pasado ni futuro, sino una suerte de “presente modificado”¹⁴. De este modo, a través de estas dimensiones se explica este concepto de *archihuella* como *archi-escritura* y origen del sentido.

Continuando con la relación que establecimos anteriormente entre la huella y la noción del ‘Ser’ de Heidegger, nuevamente es posible establecer un paralelismo respecto a este espaciamiento y a esta temporización comentados, ya que este filósofo estudia su concepto del *Dasein*, del ‘Ser’ en relación a

¹⁴ Cristina de Peretti nos aclara esto diciendo: “La inmediatez del momento presente está siempre mediada por el proceso de temporización y de espaciamiento que constituyen las dos notas singulares de la *différance*” [...].

estos parámetros, a través de dos analogías reveladoras que vamos a comentar: la analogía de la luna y la analogía de la fruta.

Si como ya señalamos, el término *archihuella* o *huella originaria* nos remitía a un espaciamiento a través de esa “huella de la huella”, de esa impronta borrada por una nueva impronta en una sucesión inmediata de presentes infinitos, constituyendo de esta forma un modo de “*estar*” y no de “*ser*”, de la misma manera responde el *Dasein* heideggeriano; al contemplarse a sí mismo en relación a la infinitud de posibilidades que le brinda la facultad del ‘Ser’; esto es, al descubrir la ilimitada red de probabilidades y perspectivas desplegadas ante sí.

‘Analogía de la luna’ heideggeriana o la importancia del espacio:

Heidegger compara este hecho de “*estar*” y no de “*ser*” en el sentido de que tales posibilidades son un “*todavía no*”¹⁵. De esta forma, este “*estar*” nos transfiere a contemplar un *Dasein*, a simple vista, parcial e inconcluso, algo que sin embargo, como podremos observar no es. (Fig. 22).

¹⁵ Heidegger emplea la expresión “aún no”; (*noch nicht*).



Fig. 22. GIACOMETTI, Alberto. Busto de Eli Lotar. II, 1965. Bronce.

Heidegger recurre a comparar este 'Ser' "fragmentario" con la luna; así, explica, cuando ésta, por ejemplo, tiene sólo un cuarto menguante decimos que aún no es *luna llena*, y conforme avanza en su estado a luna llena disminuye su "aún-no". De esta forma, para el filósofo, el "aún-no" del *Dasein* con todas sus opciones y posibilidades disminuye conforme pasa el tiempo. Y sin embargo Heidegger indica que este 'Ser', resultado inevitable de su "aún- no ser", no puede percibirse a sí mismo como poseedor de una naturaleza fragmentaria debido a que este "aún- no" todavía no es real, de este modo el *Dasein*, "está" y no "es", puesto que nos presenta lo que podría denominarse como el resultado inevitable de su "aún-no ser".

Como acabamos de estudiar, esta analogía de la luna sirve a Heidegger para explicar el *espaciamiento* del 'Ser' del *Dasein* y se cumple en relación al concepto de huella. Asimismo, Heidegger se remite a lo que podríamos denominar una *temporización del Dasein*, pues para este autor todas las posibilidades del *Dasein* son vitalmente importantes ya que conforman su 'Ser', constituyendo así el "aún-no" de ese *Dasein*, un existenciario del mismo. Así podemos establecer además de esta 'analogía de la luna' heideggeriana basada en la importancia del espacio, otra afinidad fundada en la importancia del tiempo que este filósofo denomina 'analogía de la fruta'.

'Analogía de la fruta' heideggeriana o la importancia del tiempo:

Si el 'Ser' se va conformando en su 'ser' a través de la sucesión múltiple de "estares"; algo que contemplábamos le sucedía a la huella, a la impronta; el *Dasein*, como establece Heidegger, puede ser comparado con una fruta, puesto que tanto la fruta como el *Dasein* comparten ese "aún- no" para madurar, para "llegar a ser". Un *Dasein* sin su "aún-no" no sería un *Dasein*. Este "llegar a ser" se encamina hacia un fin dentro de esta *temporización* mencionada, a esta muerte del 'Ser'. Pero aunque la muerte sea el fin tanto de la fruta como del *Dasein*, en este último no indica que necesariamente se haya alcanzado la plenitud del 'Ser' del *Dasein*. Por tanto, la muerte, es ese punto en el que el "aún-no" quedaría congelado o suspendido en el proceso

de *temporización* mencionado, pero no comportaría necesariamente la plenitud de ese *Dasein* ni que éste estuviera concluido.

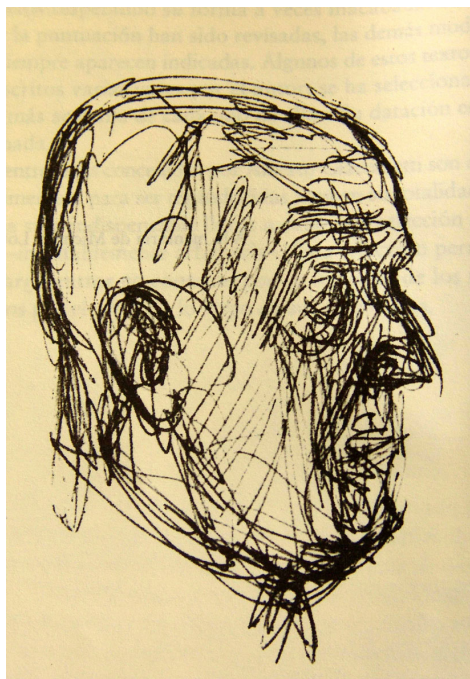


Fig. 23. GIACOMETTI, Alberto. Retrato de Michel Leiris, 1961.

Con todo esto, Heidegger establece unas analogías basadas en el espacio y el tiempo respecto al 'Ser' del *Dasein*, unos procesos que coinciden plenamente con aquellos tras los cuales quedaba fijada esta idea de huella estudiada. Así, estos procedimientos basados en el *espaciamiento* y la *temporización* resultan de vital importancia para muchos autores y serán analizados con posterioridad

desde una amplia perspectiva en relación al concepto de huella, como veremos a través del estudio y análisis de este concepto respecto a otros autores tales como George Kubler, G. W. F. Hegel, Theodor Adorno, etc.

Como decíamos, sujeto a estas coordenadas espacio-tiempo, este “*aún-no*” representa el concepto clave para que este ‘Ser’ de Heidegger sea “*Dasein*”, pues lo constituye como ese “*sueño hacia adelante*” sobre el que escribe Ernst Bloch¹⁶, al entender la existencia de la realidad actual no en sí misma, sino concibiendo esta realidad a favor de otra futura.¹⁷

Así, del mismo modo que Bloch piensa el verdadero ‘Ser’ (Fig. 23) como la esperanza del “*no ser todavía*”, la práctica según la cual “*el hombre es el ser que tiene todavía mucho ante sí*”, Heidegger establece su *Dasein* en ese “*estar*” del “*aún no*”; cuyas posibilidades, a pesar de no existir todavía como realidades por pertenecer al futuro, lo conforman.

¹⁶ “*Traum nach vorwärts*”, expresión utilizada por Ernst Bloch que significa “sueño hacia adelante”. Bloch, Ernst; El principio esperanza. Editorial Aguilar. 3 vols. (1977-1980). 1ª edic. (Cap. IX).

¹⁷ Lo auténtico o esencial para Bloch es “lo que no es todavía, lo que empuja en el mismo corazón de las cosas, lo que espera su génesis en la tendencia-latencia del proceso”. Diccionario de Filosofía J. Ferrater Mora; Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Joseph-María Terricabras. 4 Vols. Editorial Ariel, S.A. 1ª edic. revisada, aumentada y actualizada en noviembre 1994. 2ª reimpresión: mayo 2001. Barcelona.

De este modo, sucede que tanto el 'Ser' del *Dasein* heideggeriano como la propia naturaleza de la huella se hallan fundidos en el sistema de este "*sueño hacia adelante*", en la trama infinita de posibilidades que supone este "*no ser todavía*", que *es* y *no es* en cierto modo, una "*Nada*", como admite el propio Heidegger en *El Ser y el Tiempo*: "El vacío no es [sin más] *nada*. Tampoco es falta alguna".



Fig. 24. ROTHKO, Marc.

2. *Fundamentos psicológicos de la huella y el fragmento*

Como hemos estudiado en el Análisis del término huella, la distinción ontológica entre el ser –la presencia- y el ente –lo presente- establecida por Heidegger, posiciona a la huella como parte integrante de este último grupo. Así, este *presente* que constituía la impronta era motivo de equívoco, debido a que representaba ese origen del juego al que Jacques Derrida dedica su trabajo de la *différance*.¹⁸

¹⁸Como ya estudiamos, la huella como “ente presente” no sólo participa de este *presente*, sino que se relaciona a través de este tiempo con el pasado y con el futuro.

Producto de la suma de otras tantas, la huella es, de esta forma, *origen del origen*. Cristina de Peretti Della Rocca dudaba así de la posibilidad de hablar de la existencia de una *huella originaria* o *archihuella*, al no remitirse a ninguna temporalidad lineal, y Derrida empleaba metáforas como el haz, el tejido o las confluencias de estelas (Fig. 25 & Fig. 26) para ilustrar este cruce de la historia material dentro de las magnitudes espacio y tiempo.



Fig. 25. CY TWOMBLY; *Leda y el Cisne*. Roma. 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).



Fig. 26. CY TWOMBLY. Sin título. Roma. 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).

Respecto a estas dimensiones ya estudiadas con anterioridad, el espaciamiento y la temporización son hechos que intervienen en la construcción de ese *presente modificado* que es la impronta; podría decirse que son los procesos caligráficos u ológrafos de esta *archiescritura* o *archihuella*.

En este sentido, como hemos estudiado –en el análisis del término “huella”–, al recoger la reflexión que C. de Peretti¹⁹ hace sobre cada una de estas señales mencionadas de la escena presente, estudiábamos esta evidencia: que en ellas subyacen siempre marcas de otras pertenecientes al pasado (Fig. 27), que remitían a otras diferentes y que eran a su vez transformadas por otras futuras; en este aspecto es fundamental la relación de este concepto con la magnitud tiempo, como así se evidencia.



Fig. 27. Piedra conmemorativa del príncipe Sebeki. Imperio Medio, XII dinastía. Munich, Museo Egipcio.

¹⁹ De Peretti Della Rocca, Opus. Cit., pág. 15.

2.1. El ser y la huella frente al Tiempo. El Umwelt de la huella frente al Umwelten del hombre o del animal

Respecto a la magnitud temporal, es interesante destacar que muchos autores, como George Kubler, la dividen, estableciendo una distinción fundamental entre tiempo biológico y tiempo histórico. Este autor enmarca dentro del tiempo biológico toda duración estadísticamente predecible, donde cada organismo existe desde que nace hasta que muere según una esperanza de vida “supuesta”, y cuya permanencia sea ininterrumpida según estos parámetros; por el contrario, define como tiempo histórico al compuesto por acciones más intermitentes que continuas, y por poseer intervalos variables en duración y contenido, como los acontecimientos propiamente históricos y los momentos existentes entre ellos.

Según esta lógica, Kubler advierte la diferencia existente entre la duración de la cosa o de la huella, y del hombre mismo; puesto que ambos poseen

distinto tipo específico de duración, ocupando así, el hombre y los seres animales de la biología, el tiempo de forma diferente al artefacto o a la huella.²⁰ De esta forma, Kubler describe el *Umwelten* del hombre o del animal -ambos poseen un tiempo distinto-, diferenciándolo del de las cosas hechas por el hombre, como el *Umwelt* del artefacto.

Todas estas reflexiones realizadas por G. Kubler a propósito de esta diferenciación establecida entre el *Umwelten* del hombre o del animal y el *Umwelt* de la huella o del fragmento nos remiten nuevamente a estos conceptos ya tratados anteriormente por Cristina de Peretti Della Roca sobre la construcción de este *presente modificado* que personifica la impronta a través de dimensiones como el espaciamiento y la temporización. Así, mediante los productos y los artefactos procedentes de ese “*mundo de las cosas*” sobre el que escribe G. Kubler podemos constatar la importancia de esta huella como proceso caligráfico y creador de esta *archiescritura* mencionada por C. de Peretti.

Un artefacto o huella, que debido a la independencia de su *Umwelt* respecto a este tiempo biológico que menciona Kubler, a través de una serie de procesos que hemos denominado como caligráficos u ológrafos (Fig 28), puede remitirnos a civilizaciones y culturas pertenecientes a otros períodos

²⁰ Kubler, Opus. Cit., pág 38.

históricos; teniendo así la propiedad, a través de ese “*mundo de las cosas*”, de enlazar al hombre con el tiempo histórico, con este concepto tan propiamente hegeliano que es la Historia Universal.



Fig 28. Tablilla cuneiforme del rey Sin-Kāsic (anverso). Uruk, c. 1865 – 1833 a.J.C. (Col. Particular).

De este modo, hemos de constatar la importancia de una noción mediante la cual el hombre es capaz de comprender y abarcar toda una serie de acontecimientos que de otro modo no podría conocer, debido a su imposibilidad manifiesta de aislarse junto a los seres de la biología de este *Umwelt*, esta dimensión de la *temporización* ya comentada.



Fig. 29. Caballo relinchando. Talla sobre asta de reno. La Madelaine (Dordogne). St. Germain-en-Laye, Museo de las Antigüedades Nacionales.

2.2. La huella frente al Espacio. La obra de arte como parte integrante del “mundo de las cosas”

Resulta interesante observar desde las dimensiones mencionadas anteriormente -el espaciamento y la temporización- cómo la obra de arte (Fig. 29) puede ser contemplada como una partícula integrante de esta historia material que encierra la Historia Universal. Estas reflexiones han ocupado a muchos autores; Adorno vuelve sobre esta idea una y otra vez en su *Teoría Estética*²¹, y así serán objeto de estudio y reflexión en esta misma tesis. La obra de arte debe ser entonces considerada como conocimiento, en cuanto a que es transcripción de la Historia y a su vez, suma de las experiencias de ese tiempo histórico.

²¹ Adorno, Theodor W.; *Teoría Estética*. Editorial Taurus, D.L. 1ª ed. reimp. Madrid, 1986. Versión castellana de Fernando Riaza.

Consecuentemente, podemos observar los diferentes objetos artísticos en base a ese *espaciamiento*, complementario de la *temporización*, como producto de determinados momentos históricos que se suceden temporalmente y se solapan en la Historia. En este sentido, resulta muy gráfico contemplar las numerosas construcciones realizadas sobre emplazamientos y cimientos aprovechados de otras culturas, así como observar la diversidad de objetos correspondientes a los innumerables estratos hallados en las excavaciones arqueológicas. Desde este aspecto, los enterramientos primitivos son un ejemplo de cómo el hombre desea vincularse con el tiempo histórico y cómo a través de sus creencias ha aspirado a trascender a esa *temporización* en la que se encuentra inmerso. De



Fig. 30. Bisonte. Talla sobre asta de reno. La Madelaine (Dordogne). St. Germain-en-Laye, Museo de las Antigüedades Nacionales.

esta manera, para complacer el *alma* de los muertos y trascender a su tiempo realiza el hombre gran parte de la figuración antigua, como así lo atestiguan numerosas piezas y obras escultóricas de la antigüedad; la arquitectura de pirámides y tumbas, legado del antiguo Egipto, la máscara de Agamenón del arte micénico, s.

XVI a.C. o la galería de retratos realizada a personalidades ilustres de la estatuaria clásica; como el retrato de Pericles por Cresilas (430 a.C.) o los retratos-estatuas de Sócrates, Protágoras (430 a.C.), Platón (390 a.C.), Alejandro (370 a.C.) o Epicuro (280 a.C.), por citar algunos ejemplos bien

conocidos.²² Así, con todo ello, eran tranquilizadas sus almas, al asegurar en la tierra su presencia a través de dobles imperecederos tallados en el mármol de las estatuas. Según esta concepción, sólo así vivirían plenamente, tras la muerte, al quedar en el recuerdo de los vivos; así, estos *dobles* (Fig. 31.), estas huellas, deberían estar siempre a la vista.



Fig. 31. “Cabeza de sustitución”. Piedra caliza. Gizeh. Imperio Antiguo, IV dinastía. (c. 2450 a.J.C.) Viena. Museo de H^o del Arte.

De esta forma, todos estos artefactos o accesorios utilizados y dispuestos en los depósitos funerarios, por ejemplo, cumplirían según Kubler varios objetivos aparentemente contradictorios: por un lado desempeñarían una misión al tratar de preservar aquellas huellas y pertenencias del ser

²² Milicua, José (Dir.). Enciclopedia Historia Universal del Arte. Editorial Planeta, S.A., 1987. Barcelona, España.

desaparecido para su recuerdo, a la vez que su lejanía evitaría el “contagio”²³ con los seres vivos; por otra parte, obedecería a otro cometido, pues el alejamiento de estos objetos antiguos estimularía la creación de artefactos nuevos.

Estos artefactos y series de objetos creados por el hombre a lo largo de los siglos han llegado a nosotros, como decíamos, de este modo, sin nombres ni fechas, provenientes de civilizaciones remotas. Así, todos estos objetos integrados dentro de este mundo de las “cosas”; forman parte de una especie de *arqueología generalizada*, o más aún; -como determina Antonio Bonet Correa en relación a Kubler-; se trata de constatar que aquello que finalmente permanece no es más que la enorme repetición de series objetuales intermitente y diacrónicamente producidas en el espacio y en el tiempo (Fig. 32); algo que como explica, puede causarnos verdadero pavor.²⁴

Respecto a esta idea de la Historia del artefacto como *arqueología generalizada*, resulta también muy interesante ponerla en conexión con la

²³ El término “*contagio*” al que nos referimos está asociado en muchas culturas ancestrales y en muchos pueblos primitivos a determinadas prácticas y creencias poseedoras de connotaciones mágicas y rituales. Véanse los estudios de J. George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Fondo de Cultura Económica 1993.; o de Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*. Versión española de Isabel Cardona. Alianza Editorial. S.A. 1991. Madrid.

²⁴ Kubler, Opus. Cit., págs. 10 y sgs.

intuición expresada por W. Benjamín sobre el artefacto como “testigo” de la Historia.²⁵

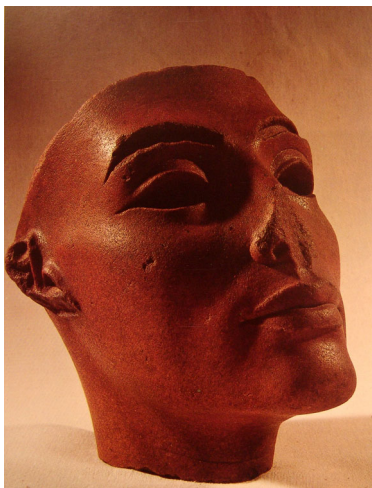


Fig. 32. Cabeza de ¿Nefertiti? Cuarcita. Imperio Nuevo XVIII dinastía. Templo de Pta, Menfis. El Cairo. Museo Egipcio.

Siguiendo con esta idea, podría decirse que la figura del objeto gastado o fragmentado, representa la pervivencia en el tiempo, puesto que el objeto consumido o deteriorado es el que mejor evoca el propio transcurrir del tiempo, ese *Umwelt* de las cosas del que nos habla Kubler, como veremos próximamente respecto al concepto de *lo arruinado*.

²⁵ Benjamin, Walter; *Imaginación y sociedad: Iluminaciones* Vol. I. Editorial Taurus, S.A. Humanidades/Teoría y Crítica literaria. 1ª ed. 1980. Reimpresión 1988, 1990, 1993. Madrid. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre.

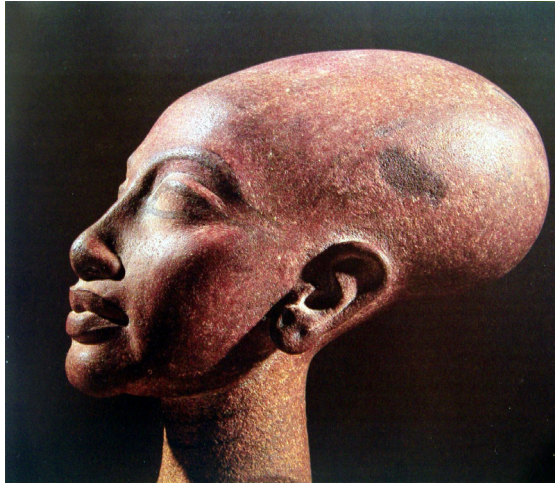


Fig. 33. Cabeza de mujer. (Probablemente de una hija de Ajnatón). Cuarcita. Tell-al-Amarna. Imperio Nuevo. XVIII dinastía. El Cairo, Museo Egipcio.



Fig 34. FORTUYN/O'BRIEN. *Marble Public*. 1990. (Mármol)

2.3. La consciencia de 'Ser'. La fluidez de la vida

Henri Focillon observaba que existía un abismo infranqueable entre el tiempo pasado y la actualidad presente debido a que el hombre sólo era capaz de comprender este presente una vez hubiese sucedido, o lo que es lo mismo, reflexionando sobre un hecho ya pasado, pero que incluso de este modo su comprensión se encontraba limitada. A propósito de ello comenta lo siguiente: “El pasado no sirve más que para conocer la actualidad. Pero la actualidad se me escapa. ¿Qué es entonces la actualidad?”²⁶

²⁶ “*Le passé ne sert qu’a connaître l’actualité. Mais l’actualité m’échappe. Qu’est-ce que c’est donc que l’actualité ?*” Focillon, Henri; La vida de las formas y elogio de la mano. Libros de Arquitectura y Arte Xarait Ediciones 1983. Cap. V *Las formas en el tiempo*. Traducción por Jean-Claude del Agua del libro publicado en francés, por Presses Universitaires de France, 1943, con el título *Vie des formes*. Publicado originalmente en inglés, con el título “*The Shape of Time*”, Yale University Press, 1962.

H. Focillon reflexiona sobre el problema del tiempo, concibiendo como sucesivo el tiempo histórico y comparándolo con una consecución de momentos. Sin embargo para este autor este *momento* no resulta comparable a un punto cualquiera de una recta, sino que equivaldría a un *contorno* o a un *nudo* ²⁷. Asimismo, esa periodicidad histórica a que alude tampoco puede considerarse completamente como una totalidad del pasado, sino que ha de contemplarse como el lugar de encuentro de varias formas del presente.

Este autor plantea así este acaecer del tiempo, y su repercusión en la Historia resulta del todo un modo de acontecer arrítmico, ya que nos muestra en un mismo momento y de forma yuxtapuesta, lo que el propio autor describe como “supervivencias



Fig. 35. Cementerio italiano.

y anticipaciones, formas lentas, retardatorias, contemporáneas de otras formas osadas y rápidas”.²⁸ Siguiendo esta misma línea, H. Focillon investiga sobre cómo entiende el tiempo el ser humano abordando asimismo el dilema de la propia *forma* objetual, artística, inmersa en ese transcurso histórico; un tiempo disímil y desigual que implica diversidad o fugacidad de intercambios, y que nos hace recordar esos “cruces” y esas “confluencias de

²⁷ Focillon, Opus. Cit., pág. 64.

²⁸ Ibid., pág. 59.

estelas” a los que alude Jacques Derrida cuando escribe sobre su juego de la *différance*.

Resultan reveladoras estas reflexiones realizadas sobre el transcurso del tiempo; unas ideas que por otra parte, obsesionaron a su autor durante largo tiempo, y que son uno de los motivos, en cierta medida, para que escribiera su obra *La Vida de las formas y elogio de la mano*.²⁹ Al hacerse estas preguntas, Focillon intenta buscarle sentido a un presente tan exiguo que se escapa de las manos sin que el hombre sea capaz prácticamente de asirlo, cual agua de río. Y es que la fluidez de la vida y el concepto de tiempo han sido desde antaño expresados también en dichos términos “acuáticos”; así como nos demuestra Hans Blumenberg³⁰ al



Fig. 36. CY TWOMBLY, Sin título (Roma). 1968/1971. (Dispersión y tiza sobre lienzo).



Fig. 37. CY TWOMBLY, Sin título (Roma). 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).

²⁹Escrita originariamente en inglés con el título *The Shape of Time*, H. Focillon dedica además por entero uno de sus capítulos a estos conceptos mencionados, en concreto el quinto: *Las formas en el tiempo*.

reflexionar sobre este concepto vertiginoso del tiempo; del *fluxus temporis*, e interrogarse de esa manera sobre si esta metáfora del fluir es susceptible de ser aplicada también al concepto de conciencia; o como él la califica, tomando las palabras de Otto Liebmann, de esa “*orilla tranquila de la isla firme* que es el yo”, y entorno a la cual el tiempo fluye.

Como decíamos, se preguntaba Blumenberg si la idea del decurso del tiempo sería, por estas razones, metáfora necesaria, y reflexionaba sobre si sería éste el hilo conductor por medio del cual la fenomenología definía al tiempo como la más originaria estructura de la conciencia.



Fig. 38. ABAKANOWICZ, Magdalena.
Sin título. 2002

³⁰ Blumenberg, Hans; Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia. Colección La Balsa de la Medusa. Editorial Visor. Madrid, 1995.

De este modo, sobre esta “*orilla tranquila*”, sobre esta conciencia de “ser” en el tiempo, de mortalidad, resulta muy ilustrativa la metáfora que propone el mismo Blumenberg, según la cual emplea la noción de navegación como metáfora de la existencia; fue, sin embargo, Aristipo de Cierne, el primero que empleó el estado de agitación del mar como metáfora de los estados de ánimo del hombre y la navegación arriesgada, como de la existencia. Así, el mar era contemplado como límite natural del espacio de las empresas humanas, además de representar la inmoderación y la desmesura, y asimismo, la demonización que simbolizaba, personificaba el ámbito de lo imprevisible, de la anarquía, de la desorientación; razón por la que será posteriormente representado en la iconografía cristiana como una manifestación del mal.

Existen otros muchos autores que también han recurrido a la metáfora náutica para transmitir la brevedad, lo efímero de la existencia humana; repasemos la filosofía de Heráclito, contraria en este sentido a nociones como lo inmutable y lo eterno, en pro de su concepción sobre lo transitorio y fugaz del mundo; recordemos al respecto su máxima de que “*todo fluye*” o su conocida sentencia: “*Nadie se baña dos veces en el mismo río*”; conceptos todos ellos que conciben el nacimiento del hombre como un naufragio; por

consiguiente, no sólo el discurrir y el final de la vida, sino en sus comienzos la vida es un *naufregio*.³¹

Esta idea de la metáfora náutica puede, de algún modo, ser calificada como una forma primitiva de “existencialidad”, como cabría caracterizar esta suerte de *Sturm und Drang*, que implican algunos textos estudiados por Blumenberg, como una carta redactada por Goethe a Larater del 6 de marzo de 1776.



Fig. 39. BOLTANSKI, Christian; *Réserve*. Belvédère du Château de Prague, Praga, 1994.

Por lo tanto, bajo su condición de mortal, el hombre sortea el mar de escollos que la vida y el futuro le depara, aún cuando sabe que “el éxito de todos los esfuerzos y del arte de escurrirse le aproxima al punto en el que su naufragio será inevitable. Él sabe que precisamente así se aproxima, con cada paso, al

³¹ Blumenberg, Opus. Cit., págs. 39 y sigs.

naufragio más grande, al naufragio total, inevitable e irreparable que lleva rumbo a la muerte”. Pues ésta no es sólo la meta final de la fatiga, sino algo “peor que todos los escollos que se han sorteado”.³²

Toda esta problemática sobre la existencia humana; la aversión de la realidad de la muerte, la angustia producida por la idea del fin en el hombre, hace que persista esta ilusión en el hombre, que no quiere creer que ésta tenga que ser la última hora. Y es que no llegamos a imaginarnos que sin nosotros, las cosas siguen existiendo intactas, que no sufren lo más mínimo con nuestra retirada. Blumenberg ilustra esto, continuando con esta metáfora náutica, comparándolo con lo que le sucede a quien viaja por mar, a quien las montañas, los campos y las ciudades, o el cielo y la tierra parecieran desvanecerse a medida que se aleja, pues “nuestra mirada se imagina que nos echan en falta en la misma medida en que las perdemos de vista”.



Fig. 40. BOLTANSKY, Christian; *Les habits de François C.*, 1972.

³² Nietzsche, Friedrich; *Nachlass*, I, 489. Dresde 1818. Comentado por Blumenberg, Hans; 88

Sería, por tanto, la muerte el naufragio más grande, ese naufragio total por el cual el hombre siente la necesidad de asirse y de aferrarse a la tierra, trazando en ella sus huellas, como recoge Fontenelle al establecer cierta semejanza entre ésta como gran lápida de piedra en la que todos quieren escribir su nombre; en uno de sus diálogos³³.



Fig. 41. CAPA, Robert. *Alemania*, 1945. Berlín, Agosto.

Es interesante, en este aspecto, el problema que plantea el autor a través del diálogo entre el partidario de la construcción masiva de estatuas (Demetrio Falereo) y el partidario de la destrucción de estas huellas (Efeso), a través del cuál se interroga sobre lo que ocurriría si subsistiesen todas esas huellas y monumentos antiguos.

“La tierra se parece a grandes lápidas de piedra en las que cada cual quiere escribir su nombre. Pero una vez están llenas será preciso borrar los nombres antiguos para dejar espacio a los

Opus Cit., pág 77.

³³ Fontenelle, Dialogues des morts, en Oeuvres, La Haya-Paris, 1763-58, vol. I, págs. 124-5 y 64-5. Citado por Blumenberg, Hans; Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia. Opus Cit., pág 41.

nuevos. ¿Qué sucedería si subsistiesen todos los monumentos de los antiguos?” [...]

Así, el ser humano a través de la conciencia se percata de esa meta final que le depara, que es peor que todos los escollos sorteados; como escribe Blumenberg, al constatar que ese *naufragio inminente*, implica la necesidad de que “hay que tener constantemente presente que se va a la deriva; desde hace tiempo”; y ese vivir no es sino el “convivir” con la idea de la muerte. Una idea, que analizaremos próximamente en profundidad, sobre la que meditan por otra parte, infinidad de pensadores no sólo de la antigüedad, sino de autores y poetas como Jorge Manrique, al escribir en Coplas a la muerte de su padre: “*Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir*”.

Martín Heidegger, por ejemplo, al reflexionar en torno a su concepto del ‘ser’ del *Dasein* nos advierte de los riesgos que entrañaría para el *Dasein* mencionado el abandono de ese ‘ser’ del *Dasein*, el “olvido de sí mismo”; esa deserción de la conciencia humana ante la tenaz y penosa realidad de la finitud. Resulta interesante en este sentido observar el concepto tan sumamente



Fig.42. GIACOMETTI, Alberto;
La Jaula. (1ª versión). 1950.
Bronce

descriptivo que emplea M. Heidegger para denominar esa evasión, para escribir sobre esa especie de huida ante la evidencia de la muerte: la *caída*.

Heidegger en su obra *Ser y tiempo*, que analizaremos más adelante, además de reflexionar sobre la comentada angustia del hombre ante dicho acontecimiento irrevocable y denotar este peligro comentado, nos propone también una salida esperanzadora frente a la ya comentada *caída*: el “*empuñarse a sí mismo*” ; algo que proporciona la plena consciencia del ‘ser’ del *Dasein* y le singulariza autenticándolo.

2.4. La necesidad de trascendencia

De acuerdo con lo expuesto en la narración de Fontenelle de sus “*Diálogos*”, Demetrio Falereo al afirmar la necesidad de esta construcción masiva de estatuas y conservación de monumentos antiguos, está manifestando algo más que un pensamiento, puesto que en su defensa radica la conformidad con una forma de interpretar el mundo en la que subyace una visión filosófica ligada al concepto de trascendencia. Esta idea, inherente a todas las culturas desde la antigüedad, representa un concepto clave en el desarrollo de la Hª de la Filosofía, incidiendo profundamente en el pensamiento filosófico occidental, así como contribuyendo en esta visión occidental del arte, que, en particular, nos ocupa.³⁴

³⁴ Es importante destacar también que el concepto de trascendencia resulta también clave para Oriente, aportando tanto a la Filosofía como a las diferentes corrientes místicas orientales una gran riqueza.



Fig. 43. GIACOMETTI, Alberto; *La madre del artista*. 1955.

Así, por ejemplo, Theodor Adorno se interesa por establecer en su Teoría Estética las bases concretas de una práctica artística futura que no añorase las obras del pasado ni se viera urgida por la obsesión de destruir su lenguaje formal, de destruir estas huellas, como propugnaba, en la narración de Fontenelle, Efeso. Algo que, según T. Adorno sólo sería posible en un mundo en cierta medida “reconciliado”³⁵. Y sin embargo, a pesar de esta imposibilidad, El filósofo alemán reflexiona sobre qué sentido tendría todo ello;

a dónde nos conduciría esta especie de “amnesia”.³⁶

A través de estas consideraciones, Adorno profundiza en esta búsqueda del verdadero sentido del arte; un arte que para ser auténtico o para poseer cierto “contenido de verdad” ha de participar de algún modo de este concepto de la trascendencia³⁷. De esta forma, como hemos podido comprobar, el concepto de trascendencia resultaría ineludible en lo referente al ámbito artístico para

³⁵ Adorno está sugiriendo con ello un mundo sin incongruencias, sin violencia ideológica y carente de alienación.

³⁶ “Pero, ¿qué sería el arte, escritura de la historia, si diese la espalda al recuerdo del sufrimiento acumulado?”. Adorno, Opus. Cit., pág. 33.

³⁷ Adorno sugiere en este punto la resistencia por parte del arte al imperio de la ideología dominante y la rebeldía ante las superestructuras ideológicas del *status quo* y por otra parte a la utilización de toda capacidad crítica por parte del arte.

infinidad de autores. Así, por ejemplo, José Ortega y Gasset, considera que el arte de la Antigüedad había sido trascendente en un noble sentido, algo debido tanto a la elección de sus temas como por sí mismo; puesto que había consistido en “los más graves problemas de la humanidad” y había servido como potencia humana, prestando *justificación y dignidad a la especie*³⁸. Otros autores explican el arte de esta forma, como un intento de alcanzar lo trascendente, y entienden las relaciones formales entre las diversas obras como una metáfora del universo, como así ocurre con H. Focillon. Como ya hemos mencionado anteriormente, dicho concepto resulta de suma importancia en la elaboración de las diferentes concepciones filosóficas del hombre que comportan a su vez distintos sistemas de valores y diferentes modos de apreciación del arte. Así, esta idea de la trascendencia nace del deseo del hombre de escapar a la muerte.

³⁸ Ortega y Gasset, José; La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética. Colección Austral. Pensamiento. Editorial Espasa-Calpe S. A. Prólogo de Valeriano Bozal. Madrid, 1987. pág. 88.

2.5. La trascendencia, la inmortalidad del alma y el deseo de escapar a la muerte

Durante toda la antigüedad, diferentes percepciones cosmogónicas y míticas surgieron periódicamente con el fin de tratar de explicar aquellos fenómenos naturales que el hombre no era capaz de comprender. Nacidas de esta voluntad de entender el mundo, estos arquetipos fueron sustituidos a medida que el hombre avanzaba, por conocimientos y leyes naturales, de la física, de la matemática o del ámbito de la biología, en detrimento de esas ideas y favoreciendo el desarrollo de diferentes concepciones filosóficas. Por consiguiente, a medida que la ciencia iba desmantelando la magia, el mito sucumbía al florecimiento de la filosofía. La ciencia explicaba de este modo el por qué de las cosas, la razón última por la que se rige todo proceso, todos, salvo la muerte.

La muerte resultaba, como acontecimiento, algo inexplicable al hombre, representaba un hecho inaudito e inconcebible desde el punto de vista de la razón. La ciencia, desarmada para responder más allá del hecho de registrar la propia muerte como suceso biológico, para encontrarle un sentido, quedaba así incapacitada.

Esta idea del acontecimiento de la muerte, considerada como una ruptura en la razón humana, provoca el hecho ya mencionado anteriormente; que con el fin de escapar a esa muerte se desencadene esa *búsqueda* de la trascendencia.

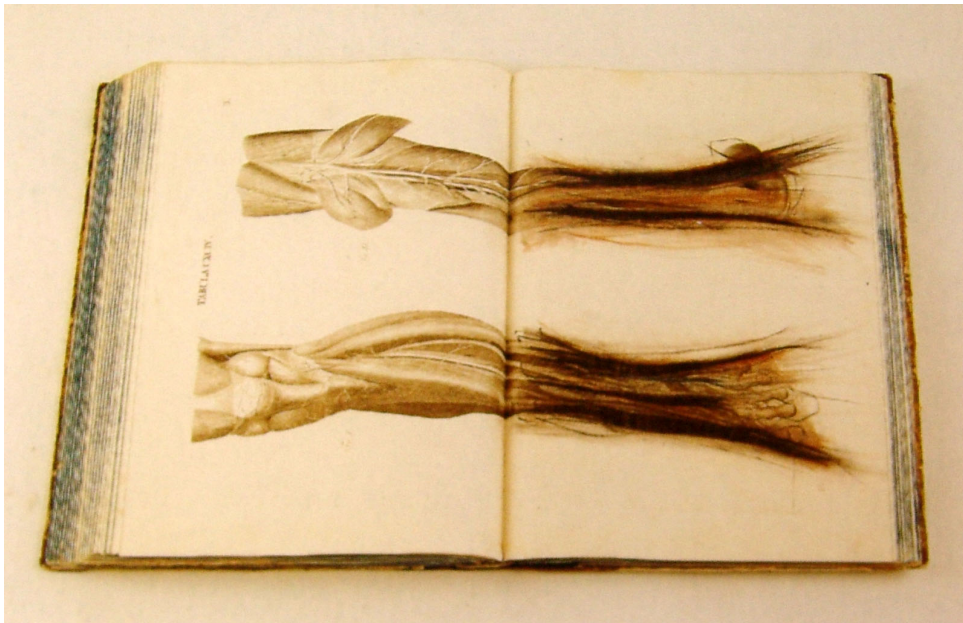


Fig 44. RAINER, Arnulf; *Icones Anatomicae*. 1992-1993.

Esta será una constante en las civilizaciones más antiguas, puesta de manifiesto a través de sus religiones y ritos, pero es ya en la Antigua Grecia, con Platón y Aristóteles, donde se produce un hecho de gran relevancia en este sentido: la diferenciación de dos nuevas concepciones filosóficas; la del Espíritu y la de la Materia.

Según esta distinción, el Espíritu asumía de algún modo, en esta primera concepción, esta “inmortalidad del alma”; el *Nous*³⁹, la realeza del espíritu consciente sucedía al alma y la filosofía lo convertía en la realidad suprema.

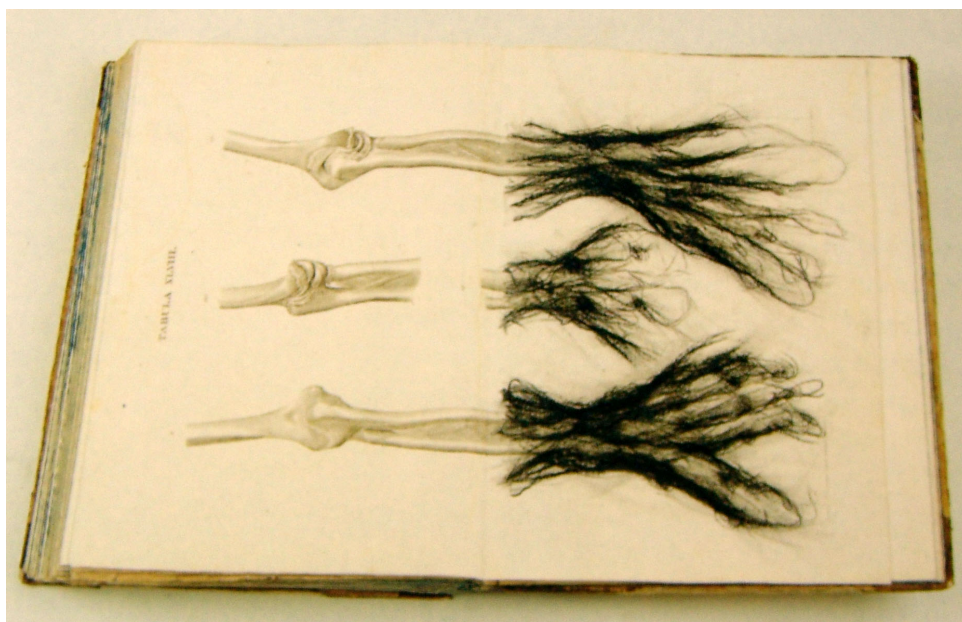


Fig 45. RAINER, Arnulf; *Icones Anatomicae*. 1991.

³⁹ El *Nous* será el encargado de gobernar el alma, (Anaxágoras). Platón, y posteriormente Aristóteles, del mismo modo, admiten el alma poniendo por encima de ella al *Nous*.

En este sentido, tanto la conciencia del espíritu humano como la razón humana eran de la misma esencia que el espíritu universal⁴⁰ que escapaba a las determinaciones dominándolas, como indicaba el Logos Universal. A pesar de ello, la Filosofía del Espíritu, no podía impedir la condena inexorable del hombre a una muerte insignificante, por lo que contenía de forma inherente la renuncia a la inmortalidad personal; y sin embargo promovía a través del don sublime de la Razón y la Inteligencia una suerte de “inmortalidad espiritual eterna”, que podríamos muy bien equiparar al concepto de trascendencia.

No obstante, dicho concepto mencionado, la trascendencia, se intuye también en la Filosofía de la Materia desarrollada por Demócrito y Epicuro, ya que también contemplaban la muerte desde una concepción universal a través de la totalidad cósmica, aunque, de la misma manera que la Filosofía del Espíritu, tampoco consideraba la inmortalidad personal. En el límite coexistían dos filosofías poco diferenciadas: Espiritualismo Racionalista y Materialismo Racionalista⁴¹. De acuerdo con toda esta serie de especulaciones teológico-racionales producidas por este anhelo del hombre de eludir a la muerte, de dotar de un sentido a su existencia, podemos deducir que el cuerpo moría, pero no así el alma; el alma moría, pero no así el

⁴⁰ Según Aristóteles, este espíritu universal es Dios.

⁴¹ Para algunos autores como Edgar Morin éste último nos conduce más directamente hacia una visión “laica” de la muerte. Morin, Edgar; *El hombre y la muerte*, Editorial Kairós S.A., 1ª Edición; Enero 1974. Tercera edición: Junio 1999. Barcelona p. 200. Título original: *L’homme et la mort*. Editions du Seuil, 1970.

espíritu. Pues, a pesar de que tanto la Filosofía de la Materia como la del Espíritu no contemplaban la inmortalidad del alma humana, sí lo hacían en cierta medida a través de esta pervivencia de su *espíritu* en la memoria colectiva. Así, cuando el Logos Universal admitía que alma o espíritu perduraban, lo hacía a través de la *fusión cósmica o espiritual universal*; con lo que se estaba estableciendo sobre la contingencia perecedera la persistencia de lo universal del individuo, la perpetuidad eterna (Fig. 46), o lo que es lo mismo: la *trascendencia* del hombre.

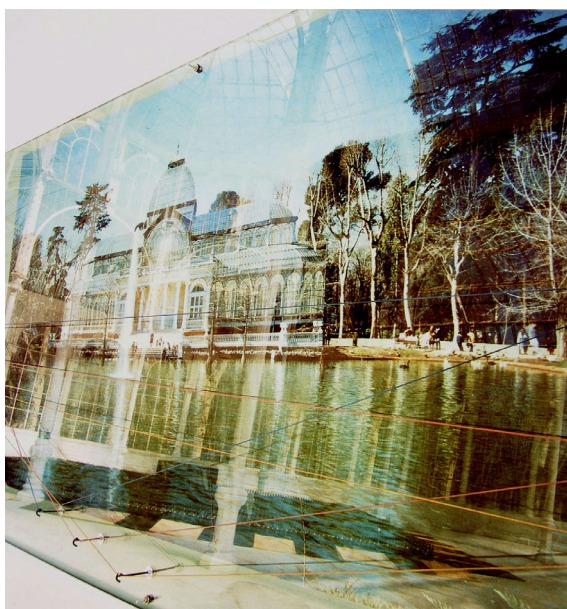


Fig. 46. CRIADO, Nacho. *La idea de eternidad*. Palacio de Cristal. Museo Centro de Arte Reina Sofía.

Como decíamos, respecto al trasfondo de estas concepciones filosóficas de unión universal -Filosofía del Espíritu, Filosofía de la Materia, Espiritualismo racionalista o Materialismo racionalista, entre otras- esta necesidad desvelada de sus deseos de futuro eterno provenía por parte del hombre del anhelo de perseverar en el tiempo. Por lo tanto, a pesar de la aparente contradicción producida por la negativa a contemplar la inmortalidad humana por cualquiera de estas concepciones filosóficas, este deseo de futuro eterno del hombre era satisfecho en la filosofía griega a través de la fusión de lo universal con los dones del hombre: la Razón y la Inteligencia.

Así, todas estas concepciones de comunión con *lo universal* en la filosofía griega tuvieron su máximo exponente en Atenas con Sócrates.

Sócrates niega la inmortalidad humana en pro de su universalidad; un concepto íntimamente ligado a esta idea mencionada anteriormente de la trascendencia.

Conquistando con todo su poder, la palabra, el diálogo y la Razón adquieren un lugar predominante en la esfera de la democracia ateniense, donde toda convicción puede expresarse y rebatirse mediante el diálogo. El espíritu sofista se exalta y surgirá la máxima “*el hombre como medida de todas las*
100

cosas”. Esta idea, con la ayuda del ateísmo, desvanece cualquier atisbo de magia; así, dioses y promesas se volatilizan favoreciendo a la filosofía, como apunta el propio Edgar Morin al observar que “La filosofía pudo sentirse lo suficientemente segura y lúcida (...) como para mirar a la muerte a los ojos”⁴². Este deseo de escapar a la muerte y al tiempo trascendiendo a ella por la vía de la universalidad, como preconizaban las diferentes filosofías mencionadas, es ejemplificado desde el punto de vista moral con la decisión de Sócrates de enfrentarse a la muerte, que se convierte así en el origen de toda determinación filosófica.⁴³

Así, Sócrates como filósofo de la Razón, afronta con esa incertidumbre la muerte, pues tanto el hecho de la inmortalidad del alma como la cuestión de la continuidad del espíritu humano le torna indiferente; la muerte quizás es el paso del alma a una vida distinta, o es quizás un dormir sin sueños como escribe Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño*, concretamente en la escena XIX de la Segunda Jornada⁴⁴:

⁴² Morin, Opus. Cit., pág. 259.

⁴³ Sócrates es, incluso, considerado por algunos autores como Jankelevitch como el *verdadero Cristo en la filosofía laica*, dado que éste le compara con Cristo en la última cena, al beber la cicuta “con tanta naturalidad como el vino del banquete”, como comenta E. Morin. Ibid., pág. 261.

⁴⁴ Calderón de la Barca, Pedro; *La vida es sueño*. Edición de Ciriaco Morón Arroyo. Editorial Cátedra Letras Hispánicas. Vigésimoctava edición. 1ª edición 1977, 28ª edición 2004. Madrid. vv. 2178-2187. Pág. 164 y 165.

[...] “Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.” [...]

Este concepto de trascendencia y de “liberación” de la muerte; ese deseo de huir de la muerte por la vía de la universalidad, se formula y es posible gracias a la fuerza de la Razón, que en su confianza crea una participación intelectual capaz en sí misma de dejar a un lado, rechazar o incluso suprimir este temor a la muerte. Esta actitud capaz de desinteresarse por la muerte, de olvidarla y desvalorizarla, es propia así del *pensador* que, contemplando lo universal, participa de cualquier actividad cognoscitiva, apropiándose así de lo que cree más verdadero que la muerte: la esencia de lo real, lo Universal.

El conocimiento escapa así a la muerte, y el Espíritu se entusiasma al poder participar de esta vida *elevada* y puede entonces aceptar sin más una muerte que *en nada altera lo universal*. Por ello, el mundo vive gracias a que el

espíritu contenido en lo universal no muere; de este modo, toda muerte es una victoria de *lo Universal* sobre *lo particular*. Así precisamente, es *esa vida del espíritu*, la que se permite despreciar a la muerte, afrontándola sin temor, como Sócrates, que exento de cualquier esperanza sobrenatural se resiste al traumatismo de la muerte y la contempla sin angustia, con la confianza depositada en lo Universal. Por consiguiente, la muerte de Sócrates resultaría el símbolo de la sabiduría racional llevada a su máximo exponente.

2.6. Hacia un futuro eterno

Anteriormente, hemos observado cómo a través de concepciones metafísicas de diversa índole el hombre trata de explicar aquello que le resulta inconcebible como suceso: -la muerte- y buscar un sentido a su existencia. Este sentido lo encontrará el hombre al abrigo del concepto de *trascendencia*, presente de una u otra forma en las distintas corrientes filosóficas de la Antigua Grecia.

La trascendencia permitía al hombre a través de la Razón realizarse según el Logos Universal, pues sólo la conciencia del espíritu humano y la razón humana eran de la misma naturaleza que el Espíritu Universal; de esta forma, amparado por este concepto, podía el hombre sobreponerse así a cada una de

las calamidades de su viaje, aspirando a *lo sublime*, incluso en su *naufragio final*⁴⁵; como ejemplifica con su muerte el propio Sócrates.



Fig. 47. CRIADO, Nacho. *Imágenes húmedas.*

El *Nous* pasará de este modo a representar la realidad suprema, primando incluso por encima del alma humana. De acuerdo con esta idea, esta *conciencia de lo universal* es eterna e inmutable, y sin duda alguna es este atributo de la inteligencia humana la característica específica que uniendo al hombre con el Logos Universal le conduce a esa trascendencia; a ese estadio perpetuo y absoluto al que se tiende con la fundación de esa suerte de *futuro eterno*. Por ello, con este triunfo del espíritu de lo Universal frente a la

⁴⁵ Recordemos la ilustrativa metáfora aplicada por autores como Goethe o Nietzsche, entre otros.

*mónada*⁴⁶ del yo, la inteligencia del hombre trascenderá en esta *conciencia total*.

⁴⁶ Tomemos la *mónada* sobre la que escribe Leibniz como metáfora, como partícula ínfima e indivisible que sumada a otras tantas conforma el universo, la totalidad del cosmos; así el individuo finito en su afán por superarse deposita su confianza en esa *conciencia universal*, que trasciende a todos los hombres. G. Deleuze; El pliegue. Leibniz y el barroco. Paidós Studio Básica. Ed. Paidós Ibérica, S. A. 1ª edición, 1989. Barcelona. Traducción de J. Vázquez y Umbelina Larraceleta.

2.7. El concepto de destino

Si la construcción por parte del hombre de esa *creación* en forma de conciencia universal o *Nous* otorgaba de algún modo un sentido a su existencia ante el descalabro irracional de la muerte; bien fuera en forma de Logos Universal en la Grecia clásica, bien fuese en forma de trascendencia en nuestro pensamiento contemporáneo; no es menos cierto que a su vez proporcionaba la facultad de esquivar este *trance*, partiendo por dilatar esta magnitud en una especie de absoluto indefinido contemplado como un futuro con categoría de *estadio eterno*. Será a través de la elaboración de esta entelequia como nace la posibilidad de trascender al tiempo biológico y se invierte el sinsentido de la muerte. Es conveniente tener en cuenta en todas estas reflexiones que si bien fue construido como forma de futuro eterno, este absoluto indefinido que conlleva la muerte es, al fin y al cabo, *nuestro destino*. En este sentido, es este aspecto último un concepto al que dedicar

especial atención, pues la idea de destino incide de un modo determinante en el pensamiento filosófico por cuya concepción varía a lo largo de la historia.



Fig. 48. CRIADO, Nacho. *Imágenes húmedas.*

Como decíamos, en relación a estos conceptos anteriormente analizados de: trascendencia, conciencia universal o Logos Universal; resulta interesante mencionar la idea de destino; noción que fue objeto de múltiples reflexiones por parte de los filósofos griegos, ya que representó un dilema sobre el que los filósofos clásicos pudieron formular diversas consideraciones, especialmente durante el período helenístico-romano. Así, se escribieron

multitud de tratados en la antigüedad “Sobre el destino”⁴⁷. Conviene recordar, con todo ello, que sobre la existencia del *destino* como concepto especularon tanto estoicos, platónicos como epicúreos, etc., así como sobre su compatibilidad o incompatibilidad con la idea de libertad; su relación con el concepto de azar, etc.

Este concepto, conforme a todo esto, aparece unido a la idea de conciencia universal, de Logos Universal, en cuanto a que el hombre se encuentra ligado a ambos; por un lado, el hombre, como Sócrates, confía en ese Logos Universal, en esa razón última de todas las cosas; por otra parte, como decíamos, desde sus más remotos orígenes la cultura griega está basada en mitos en los que esta idea de destino está presente; algo que también puede observarse como una constante a lo largo de toda su literatura, en la cual, a través de diversos dramas y tragedias, asistía el protagonista al desenlace final que le deparaba su *destino*.

En relación a esta idea última de destino, es interesante observar, como subraya J. Ferrater Mora, que el término latino *fatum*, que significa “lo

⁴⁷J. Ferrater Mora señala en su diccionario como uno de los más conocidos e influyentes el de Crisipo, de cuyo contenido se ha obtenido noticia a través de Cicerón y Alejandro de Afrodisia. Diccionario de Filosofía J. Ferrater Mora; Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección de Joseph-Maria Terricabras. 1ª edición nov. 1994. 2ª reimpresión mayo 2001. (Director de la Cátedra Ferrater Mora de Pensamiento Contemporáneo de la Universitat de Girona. Colección Ariel Referencia. Ed. Ariel S.A. Barcelona.

predicho”, está referido también a aquello que le toca a cada hombre dentro de la serie de acontecimientos que constituyen “la trama” del universo; ambos sentidos se funden en el *destino* (Fig. 49). De este modo, según la forma sobre la cual actuaba el hombre ante el destino determinaba el concepto de libertad para los estoicos; una especie de *conformidad con el universo*; algo que como indicábamos, está en relación con este concepto anteriormente mencionado de *conciencia universal* o *Logos Universal*.

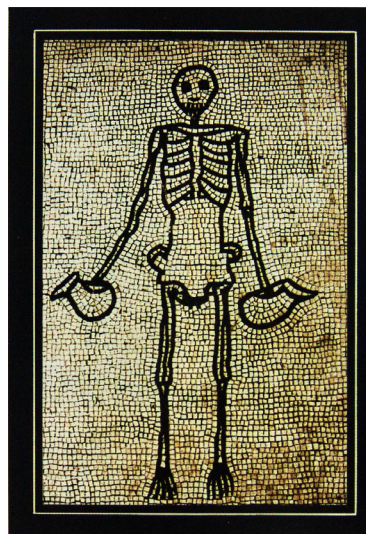


Fig. 49. Mosaico romano.

Por otra parte J. Ferrater Mora subraya la conveniencia de diferenciar algunos conceptos, distinguiendo unos de otros; como por ejemplo las nociones de destino y de azar, o la idea de destino y la de determinismo o predestinación; conceptos todos ellos fundamentales.

Respecto a la importancia otorgada por diferentes autores a esta noción de destino, es necesario decir que ha sido considerada fundamental por diferentes filósofos de la antigüedad como anteriormente comentamos, así como un concepto clave en el pensamiento de numerosos autores

contemporáneos como así lo confirma, por ejemplo, el pensamiento de Oswald Spengler; para quien el destino es una especie de símbolo referido al Universo y a la Historia⁴⁸. Esta relación señalada por O. Splengler entre el Universo y la Historia del hombre con la noción de destino; concepto que abarca todas las formas y todos los movimientos del universo en su última y más íntima significación; resulta muy interesante si tenemos en cuenta el carácter marcadamente *biologista* de algunas de sus tesis, destinadas a aplicarse exclusivamente a la relativista morfología de la Historia Universal. Splengler pronostica la imposibilidad para esos “universos-historias” de escapar a su *destino*, máxime si tenemos en cuenta que en su pensamiento, basado en su “*Teoría de las cuatro edades de la cultura*” concibe de un modo intuitivo la Historia Universal; influído por esta corriente biologista ya comentada, así como por otras de índole irracionalista, naturalista y pragmatista. Todo ello, favorece que estos deseos de conocimiento de lo viviente de las diferentes culturas que conforman la Historia, sean puestos en relación de algún modo, y comparados como si de organismos biológicos se tratara, con sus respectivos desgastes internos y su inevitable consunción y decadencia.

Resulta interesante observar así la comparativa establecida por O. Spengler; donde las diversas culturas englobadas dentro de este *universo* que representa

⁴⁸ Así, determina el destino en relación a la vida, oponiéndolo a la causalidad; que, según el filósofo, es contraria al destino y se encuentra referida al universo, a la naturaleza y en relación con la muerte.

la Historia Universal del hombre nacen, se desarrollan, alcanzan su plenitud y mueren, marchitándose, como cualquier *organismo biológico* que se precie, una analogía que se cumple en cualesquiera de los intentos conformados por el hombre para comprender e interpretar el mundo de las diversas civilizaciones, y establecer una correlación entre todas estas ideas del filósofo alemán con aquellas otras estudiadas por George Kubler, enmarcadas dentro de lo que denomina como *tiempo biológico*. Por ello, este término del propio G. Kubler, acuñado cuando reflexionaba sobre cuál debía de ser el significado que se habría de otorgar al concepto de *tiempo*, puede servir para aludir a la comparativa ya comentada que establece O. Spengler, puesto que define todo ello de un modo preciso.

Es conveniente advertir, sin embargo, sobre las divergencias existentes también entre ambos autores, ya que si bien el pensamiento de G. Kubler es parejo al concepto spengleriano del *organismo biológico* en lo que respecta a este concepto mencionado del *tiempo biológico*, no lo es tanto, al determinar Kubler también la división de ese *Umwelt* en el *tiempo histórico*.⁴⁹ Así, a diferencia de O. Spengler que ejerce una visión global, Kubler analiza estos conceptos desde una perspectiva exclusivamente humana, advirtiendo sobre los distintos grados de perseverancia de ambas naturalezas en el tiempo.

⁴⁹ Recordemos que G. Kubler establecía en su concepción del tiempo una distinción entre este *Umwelten* del hombre o del animal con el *Umwelt* del artefacto, o lo que es lo mismo; dividía esta magnitud en *tiempo biológico* y *tiempo histórico*.

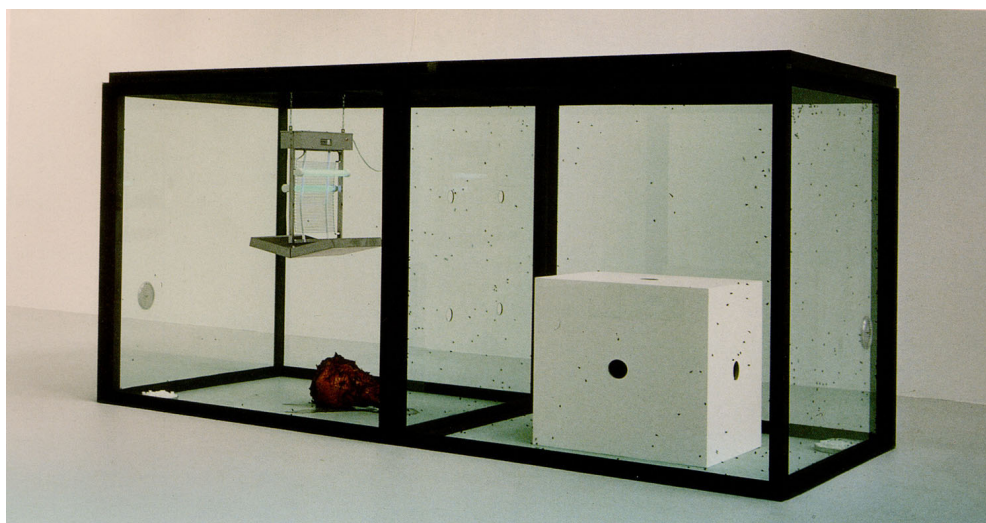


Fig. 50. HIRST, Damien; *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding*. 1991. 8222x4290.

Todas estas analogías respecto a las culturas de la Historia Universal del hombre encarnadas en forma de *organismos biológicos* afines son elaboradas por Spengler, quien compara el ocaso de las civilizaciones con el de los seres vivos; en parte, quizás, influido por el período de decadencia histórica que le tocó vivir. De este modo, para este autor, el Universo y la Historia se enfrentan a un destino ineludible; se trata de esta oportunidad de predecir el futuro que le posibilitan sus “cuatro edades de la cultura”⁵⁰; según las cuales, las decadencias de antiguas civilizaciones del pasado no han impedido que haya llegado Occidente a su período de decadencia como última y caduca

⁵⁰ Período mítico-místico; reforma o rebeldía contra las formas del pasado y nacimiento de una consideración filosófica; época de las luces y de plenitud; y por último, el periodo de decadencia, con escepticismo, pragmatismo y materialismo.

etapa de la cultura. Así, Spengler se serviría de estas creencias suyas para anunciarnos la propia decadencia de Occidente. Es importante destacar que este autor de ningún modo se aproxima al estudio de la Historia desde la perspectiva de lo inerte o de sus cenizas, sino que lo hace como comentamos, desde la vital perspectiva que proporciona lo *biológico*.

Siguiendo en relación con este concepto del *destino*, conviene fijarse en las divergencias entre este autor estudiado, Spengler, con respecto a Max F. Scheler, si bien, esta noción de *destino* no representaba para este autor más que un ciego determinismo de corte biológico.⁵¹

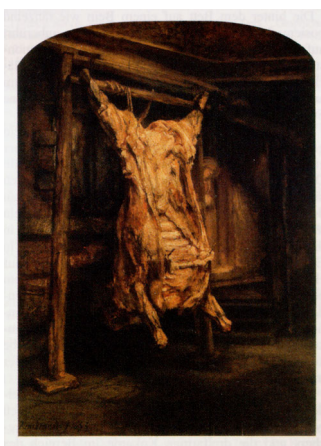


Fig. 51. REMBRANDT, Van Rijn; 1655. Louvre, Paris.

⁵¹ Como así apunta el propio J. Ferrater Mora, puesto que para Scheler la Historia real se halla “grávida de destino, pero no tiene ley”. Diccionario de Filosofía J. Ferrater Mora. Opus. Cit., Vol I. Pág. 842.

3. La conciencia de lo provisional y la obra artística.

3.1. La noción de la Historia Universal en Hegel. El concepto de destino

Si como comentamos, Spengler comparaba la Historia Universal del hombre con esta idea de finitud y acabamiento propia de los seres vivos de la biología, las diferentes civilizaciones humanas eran interpretadas, por este mismo autor, como infructuosos intentos de resistencia ante un pertinaz destino; el cual anuncia como etapa última de la cultura esta idea de la

decadencia. Así todas esas nociones sobre la conciencia de lo transitorio y la Historia con respecto al tiempo son también apreciadas por otros autores, como Jacob Burckhardt. Llama la atención al respecto, observar cómo este autor, J. Burckhardt, coincide también plenamente con la concepción de O. Spengler, participando también de esta visión global del *Umwelt*, por convenir también un modelo lineal de la Historia Humana, más allá del ocaso de cualquier civilización humana.

Desde esta perspectiva, la enorme importancia del tiempo respecto a la Historia Universal es analizada por Burckhardt, quien en su *Introducción a la Historia de la época de las revoluciones*, percibe como balance de la época y al mismo tiempo como sentimiento predominante del presente, esta conciencia de lo provisional comentada.⁵²



Fig. 52. OLDEMBURG, Claes;
Roten apple care. 1987.

Respecto a la noción de la Historia Universal del hombre, Hegel comparte también con Burckhardt la idea de padecimiento, privaciones y sacrificios

⁵² J. Burckhardt escribe en este sentido: “La perspectiva es sombría: pueden venir tiempos de terror y de la más profunda miseria”; y empleando la metáfora oceánica comentada anteriormente concluye: “deseáramos conocer la ola sobre la que vamos a la deriva en el océano; sólo que esa ola somos nosotros mismos”. *Introducción a la Historia de la época de las revoluciones*, del 6 de noviembre de 1867, citado en Hans Blumenberg, *Opus. Cít.*, pág. 83.

que conlleva esta noción. Hegel concibe así, desde la distancia, este concepto, con la amplitud que proporciona lo Universal, concibiendo la Historia del hombre como el fin último para el cual se han creado esos inmensos sacrificios. De esta forma, piensa Hegel que es esta Historia Universal el verdadero objetivo o, como apunta Alfredo Llanos, Hegel interpretaría esta noción como un “producto del esfuerzo autoconsciente del hombre, que domina el saber absoluto.”⁵³ De modo que, podemos determinar como verdadero objeto del análisis hegeliano a este *hombre histórico*.

Según esta misma concepción de lo universal en la Historia, Hegel advierte de la importancia del arte y trata esta noción como una representación de la forma del espíritu absoluto, o siguiendo las líneas de la *Fenomenología*; el arte permitiría al hombre como ser pensante dar un paso más hacia esta *universalidad* del pensamiento.

Semejante a Hegel, Theodor Adorno analiza el arte en su *Teoría Estética* desde esta perspectiva de lo *universal*. La auténtica obra de arte es, para este autor, la que sin pretensiones, se entrega al contenido material histórico de su época. T. Adorno concibe así la obra artística como un conocimiento y una transcripción de la Historia, pues las obras de arte son interpretadas por él

⁵³ Llanos, Alfredo; Aproximación a la Estética de Hegel. Colección Problemas de nuestro tiempo. Ed. Leviatán, Buenos Aires, Argentina. 1988, pág. 13.

como la suma de las experiencias del tiempo histórico; una idea conectada con esta otra comentada de Hegel, según la cual el arte representa la forma del pensamiento y del espíritu universales.

Esta intuitiva concepción del arte por parte de Adorno, al interpretar la actividad artística “auténtica” como *escritura de la Historia* del hombre, sería a su vez compartida posteriormente por multitud de autores. Así por ejemplo, el filósofo francés Georges Didi-Huberman trabaja actualmente con esa idea del arte como proceso reconstructor de la Historia.



Fig. 53. BOLTANSKI, Christian; *Lost workers*. 1994-1995. Detalle.

3.2. Conciencia de lo provisional: la memoria frente al olvido

Como hemos estudiado en esta investigación, la noción del tiempo resulta fundamental a la hora de estudiar y tratar de comprender las diferentes civilizaciones surgidas en la Historia del hombre con sus múltiples concepciones filosóficas. Y es que, como pudimos comprobar, esta magnitud temporal no fue siempre valorada del mismo modo. Durante la antigüedad, la noción del tiempo era contemplada con sosiego y concebida de un modo un tanto estático. El filósofo griego, por ejemplo, consciente de lo transitorio de su existencia reflexiona sobre ésta y afronta con estoicismo esta temporalidad. Posteriormente, durante el período comprendido como Edad Media, la irrupción del cristianismo influirá decisivamente en dicho concepto al ir suministrando una serie de nuevos matices en la sociedad del momento, ya que con motivo de la creencia en un Juicio Final; tras el cual el hombre podría reunirse con Dios; se le otorga una excepcional importancia al hecho

de la muerte, equiparando así este concepto de muerte con el de tiempo. Así, el tiempo pasará a concebirse en líneas teológicas en una sociedad del todo teocéntrica, caracterizada por su estatismo y su alto grado de estancamiento. Algunos autores califican este período como de Edad Oscura, como el humanista Petrarca. Con todo, todas estas nuevas ideas introducidas en este periodo marcan y explican de un modo determinante todo nuestro pensamiento occidental.



Fig. 54. ZABILEVSKA, Anita; *Ekspansija n°4*. 1999. Instalación.

Como decíamos, tras el final de la Edad Media, toda esta serie de ideas de corte teológico perdurarán en el Renacimiento, coexistiendo eso sí, junto a una nueva conciencia del valor del tiempo surgida de la nueva capacidad del

hombre para medir esta magnitud; adquiriendo, por tanto, una valoración como tiempo práctico, bien para la acción o para la creación humana. Es interesante observar cómo paralelo a este nuevo concepto de tiempo se va produciendo en este período de *renacimiento* una conciencia diferente; la de pertenecer a un nuevo ciclo histórico. Sin embargo, será ya durante el siglo XVIII, cuando esta idea del tiempo sufra una radical transformación en su percepción, con las convulsiones provocadas por una época de grandes revoluciones; pues hay que recordar que durante este siglo la Historia se acelera con violentas sacudidas como la proveniente de la revolución francesa. De esta forma, el individuo descubrirá el *movimiento histórico*, donde las sociedades se transforman y mueren en un continuo devenir. Así, gracias a esta noción de la Historia del hombre, éste puede contemplarse a sí mismo como constructor de un futuro histórico y pensar la Tierra como algo que está en constante transformación. Hegel exaltará, deleitado, esta nueva concienciación del devenir progresivo de la Historia Universal, ya que otorga al hombre el papel de protagonista de la Historia, pues ésta, según sus convicciones, es forjada en función de los diferentes *movimientos históricos*, a través del esfuerzo consciente del hombre por alcanzar la universalidad del pensamiento, determinando así que es sólo a través de ese progreso humano como cobra sentido este *devenir* cósmico.

Según esta noción del devenir, de este acontecer histórico, Hegel, al querer ver exclusivamente estas corrientes históricas como el medio para alcanzar el

fin de la universalidad, contribuye definitivamente a establecer un concepto fundamental: el concepto de linealidad histórica del tiempo. Dicho concepto, como vimos, había comenzado a introducirse levemente a través del cristianismo en la Edad Media, ya que la vida era una especie de tránsito y de larga espera para reunirse con Dios, por lo que ser consciente del tiempo equivalía a tomar conciencia de la muerte. Así, del mismo modo que la religión judeocristiana

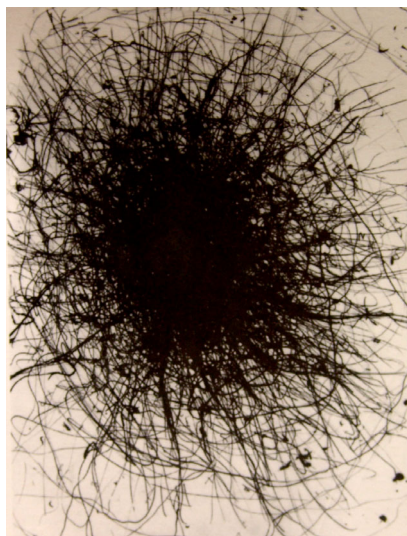


Fig. 55. RAINER, Arnulf; *Zentralisation*. (TRRR), 1951.

instituía esta irreversible ontología escatológica, Hegel establece inconscientemente un paralelismo con esta noción suya sobre la historia, ya que como estudiamos, interpreta cualquier acción histórica supeditada a la perspectiva de lo *universal*, representando cualquier suceso significativo un mero constituyente dentro del inmenso engranaje que le supone la linealidad de la Historia Universal.

Algunos autores como H. Blumenberg, sintetizan la visión de Hegel sobre la Historia definiéndola en resumidas cuentas como “un matadero en el que se sacrifica la felicidad de los pueblos, la prudencia de los Estados y la virtud de

los individuos”⁵⁴; algo que reconoce como un método de análisis o modo de reflexión, y que permite a Hegel ampliar cualquiera de estas imágenes de lo particular a lo universal. Por todo ello, podemos afirmar, como decíamos, que Hegel fomenta si cabe aún más, esta idea de la linealidad de la Historia; noción, por otra parte, no compartida por algunos autores ya estudiados como H. Focillon.⁵⁵ Por el contrario, podemos *interpretar* que George Kubler definiría el “movimiento histórico” en base a la definición que aplica para el concepto de la “duración”, como aquello que “consta de acciones distintas que se resisten a la clasificación”, acciones, por otra parte, diversas que eran asimismo determinadas “en cuanto al tiempo, el lugar y el agente”. Y en concordancia con este *fin*, con este objetivo de la Historia sobre el que reflexiona Hegel, escribe G. Kubler:

Con todo, la clasificación en gran escala de las representaciones sigue siendo necesaria para que la actividad parezca tener una *finalidad*.⁵⁶

De este modo, puede decirse que tanto las creencias judeocristianas como las nociones de Hegel niegan cualquier tipo de concepción cíclica de la Historia Universal, pronunciándose por el contrario a favor de un tiempo lineal e

⁵⁴ Blumenberg, Opus. Cit., pág. 65.

⁵⁵ Para quien “la historia no es lineal ni puramente sucesiva [...]. Cada tipo de acción obedece a un movimiento propio, determinado por exigencias interiores, frenado o acelerado por sus contactos” [...]. Focillon, Opus. Cit., pág. 58.

⁵⁶ Kubler, Opus. Cit., pág. 38.

irreversible; un hecho, éste, que provocará una fuerte conciencia de lo provisional ante la cual no existe otro consuelo que el de esta memoria frente al olvido.



Fig. 56. BARCELÓ, Miquel; Sin título, 1994. Técnica mixta sobre papel.



Fig. 57. BARCELÓ, Miquel; Sin título, 1994. Técnica mixta sobre papel.

3.3. Lo transitorio y el devenir

En el análisis que lleva por título *La Historia Universal*, Hegel, concebía toda la Historia Universal como un largo proceso a través del cual, ayudado por la Razón, el hombre era capaz de superarse en el sentido trascendente del término. Según esta concepción hegeliana, el mundo exterior resultaba ser una especie de producto para el hombre, para la creación de ese acontecer que implica la historia humana, y que según Hegel obedecía de esta forma a un auténtico fin. Un *final* considerado fundamental por este filósofo, puesto que sin él resultaría del todo vano y falto de sentido el devenir cósmico, y que, según sostuvimos en el apartado anteriormente mencionado, coincidía plenamente con la concepción temporal judeocristiana según la cual predominaba esta concepción lineal y escatológica del tiempo, en consonancia con el ansiado final religioso.

Resulta interesante, en este sentido, observar también las diferencias existentes entre ambas concepciones, pues si bien la corriente religiosa judeocristiana contempla la muerte como un hecho agónico o un tránsito hacia el más allá, Hegel otorga a la noción de *finitud humana*, a través de la razón dialéctica, una explicación lógica, pues cumple una misión fundamental desde el punto de vista biológico y social, siendo en el mundo animal la especie, y en la sociedad la humanidad, los conceptos imprescindibles frente a los cuales se subordinan, negándose y superándose a sí mismos con su muerte, el animal y el individuo, en pro de esa universalidad hegeliana. Así, este acontecer dicta las leyes de la naturaleza y del mundo, proclamándose la muerte necesidad indiscutible para la manifestación de este devenir cósmico anteriormente estudiado. De este modo, este filósofo justifica racionalmente la realidad que conlleva el acabamiento de la muerte y reconoce la importancia de esta transitoriedad. Un hecho este que afronta con entereza como ya lo hiciera Sócrates antaño. En este sentido, ambos filósofos depositan su confianza en esta noción ya comentada de lo Universal, así como en otras tan importantes como el concepto de verdad, de autenticidad, etc. En relación a estos dos autores, y ligado a esta razón dialéctica, el carácter trágico que emanan ambas filosofías supone otro de los aspectos fundamentales para explicar el pensamiento de ambos filósofos, así como el pensamiento posterior de autores como Friedrich Nietzsche, entre otros.

Theodor Adorno reflexiona también sobre este concepto de lo transitorio, pues lo considera clave fundamental para determinar lo Universal en el arte; o, dicho de otro modo, este autor considera determinante este carácter de transitoriedad para dilucidar el grado de trascendencia de una obra artística concreta. Así, determina como necesaria en una auténtica obra de arte la concienciación sobre el carácter temporal del arte en sí, pues a través de ella, en la creación artística, escribe T. Adorno:

La tensión entre una técnica objetivamente y la esencia mimética de las obras de arte se resuelve en el esfuerzo enderezado a salvar en la duración lo fugitivo, lo huidizo, lo efímero, como algo invulnerable a la cosificación.⁵⁷

Este autor concibe así, la verdadera obra de arte como aquella que se afirma inmune frente a lo perecedero, eludiendo ser, de este modo, meramente un objeto. De este modo, como comentamos anteriormente en el transcurso de esta investigación, T. Adorno analiza en su *Teoría Estética* la historia del arte, contemplándola bajo este aspecto del devenir, o lo que es lo mismo, desde la perspectiva que otorga la Historia Universal. Así, es desde este

⁵⁷ Adorno, Theodor; *Teoría Estética*. Versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Editorial Taurus. S.A. Madrid. 1980. Título original: "Aesthetische Theorie" Ed. Suhrkamp Verlag, 1970. Edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. 1ª edición: 1980. Reimpresión: 1986, pág. 18.

enfoque suyo del arte como escritura de la historia, como el arte puede llegar a trascender, alcanzando su autenticidad. Una idea, ésta, semejante a la aplicada respecto al concepto de la Hª Universal por Hegel. Theodor Adorno sin embargo, discrepa de este autor en su noción de la estética, ya que si bien ésta es indispensable, no puede emplearse para ejercer una función de necrólogo, como pretende este pensamiento hegeliano.

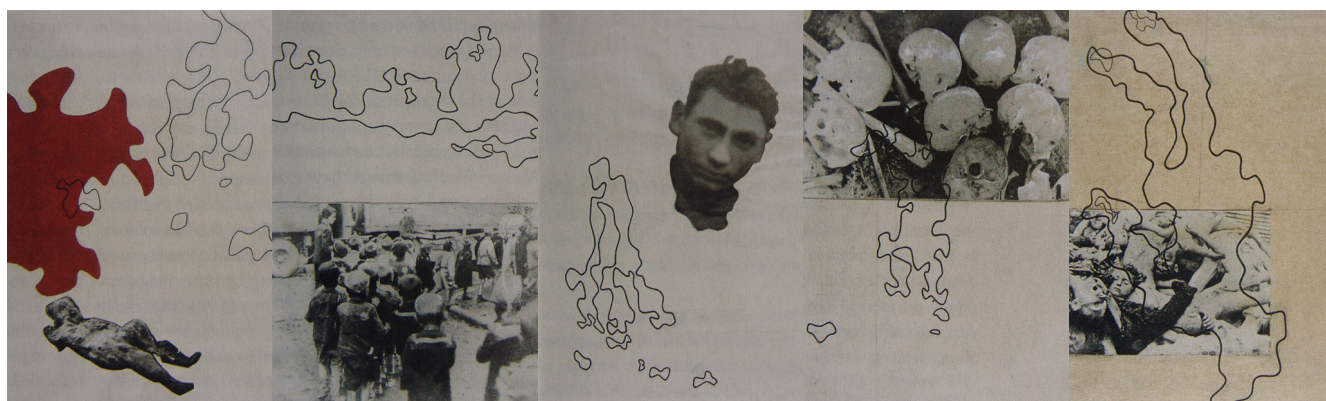


Fig. 58. STRZEMINSKI, Wladyslaw; *To my Friends the Jews*, 1945. Collage.

3.4. Lo efímero y la duración. El instante

Esta noción de lo transitorio sobre la que reflexionan autores como Hegel, Walter Benjamin o Theodor Adorno, resulta algo inherente a la propia contemplación de las obras de arte, que bajo este aspecto del devenir muestran su verdadera naturaleza, como escribe T. Adorno al respecto:

Toda obra de arte es un instante, toda obra lograda es un equilibrio, una estabilización momentánea del proceso según este se manifiesta a la mirada tenaz.⁵⁸

⁵⁸ Adorno, Opus. Cit., pág. 18.

Theodor Adorno reflexiona en su *Teoría Estética* sobre la relación que establece la obra de arte con la magnitud tiempo, ya que si bien posee una duración diferente a la del hombre o del animal, por estar en consonancia con la cosa, sin embargo, para T. Adorno se desliga de esta última debido a que la razón de ser de la obra de arte no es otra que un *transcender* al tiempo, en el sentido profundo del término.



Fig. 59. RAINER, Arnulf; *Gerippte Hände*, 1973.

De esta forma, podríamos afirmar que las obras de arte y las piezas artísticas son objetos que están directamente relacionados con el concepto de lo funerario, porque de un modo diferente al del objeto o la cosa anhelan trascender esa temporalidad. Así, Adorno analiza los condicionantes y las características necesarias de la obra artística para llevar a cabo este fin, reflexionando en su *Teoría Estética* sobre lo transitorio y lo efímero de los objetos artísticos, que califica de *creaciones humanas mortales*, y sobre los cuales concluye: “pasan tanto más rápidamente cuanto más encarnizada es la resistencia que oponen.”

Como hemos podido observar, este concepto de lo efímero está siempre presente en el pensamiento de Theodor Adorno; al analizar este autor la problemática de la obra de arte, inspirado por Walter Benjamín; y resulta una noción fundamental para comprender las reflexiones que establece T. Adorno en su *Teoría Estética* cuando relaciona la obra artística con lo que denomina el “espíritu del tiempo” o *Zeitgeist*, ya que, a pesar de que la tradición cultural otorga un gran valor a lo permanente y a lo duradero, Adorno se percata de que el arte del momento además de atender a esa “autenticidad” que le aporta la *trascendencia* también requiere de una cierta revisión constante, en base a esta noción de *Zeitgeist* enunciada, fomentada en cierta medida por esa transitoriedad y fugacidad comentadas. Por consiguiente, Adorno concibe así la verdadera obra artística como una creación que ha de tener presente conceptos tan importantes como la duración y lo efímero;

determinando su calidad respecto al primero, y captando además aquellas sutiles transformaciones dignas de ser capturadas que determina la fragilidad de este *Zeitgeist* del momento. Así, como hemos comentado, Adorno meditará largamente sobre esta noción de verdad relacionándola con el concepto de autenticidad⁵⁹.

⁵⁹ Un concepto por otra parte sobre el que ya hablaría Heidegger al analizar en su obra *Ser y tiempo* la importancia del “Ser”, su noción del *Dasein*. Así, este autor reflexiona sobre la necesidad del “Ser” de tener una conciencia de ese *Dasein*, con el fin de evitar lo que denomina la *caída*; un concepto ampliamente relacionado con la noción de “conciencia”, que estudiaremos con detenimiento próximamente.

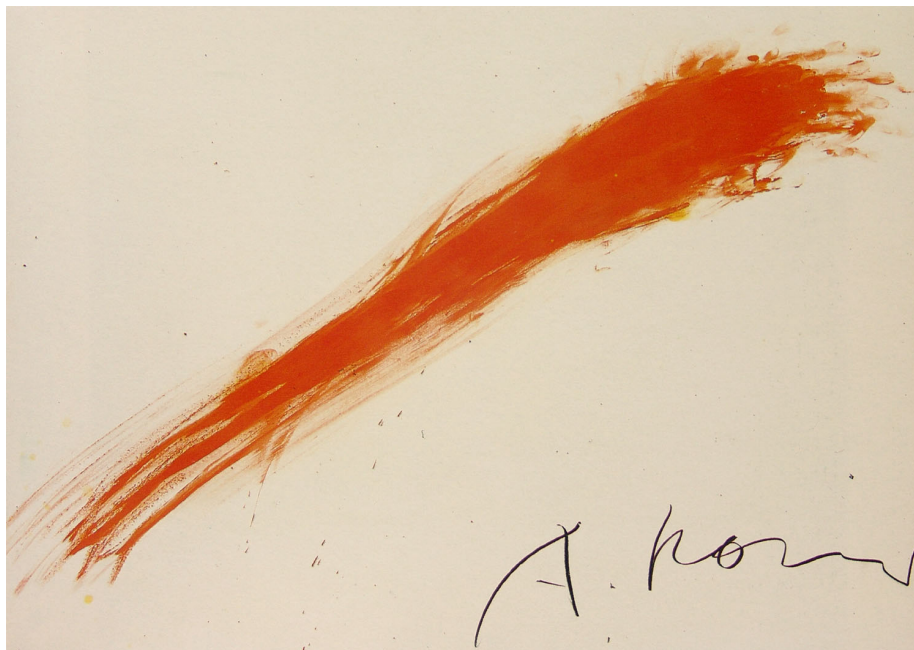


Fig. 60. RAINER, Arnulf, *Einheitschlag*, 1973.

4. La crisis contemporánea.

4.1. La concepción del tiempo como tiempo irrepetible. La aceleración de la Historia. La H.^a como la “caída”

Como ya tuvimos ocasión de estudiar, este sentimiento de *mundo en crisis* había sido observado en el pasado por diferentes autores y filósofos, algunos de los cuales compartían esa visión hegeliana de la linealidad de la historia, y que, a diferencia de éste, para quien la Historia Universal estaba construida

con sacrificios y penurias, logros y fracasos, con la confianza depositada en el Logos Universal en pro de un cierto *progreso histórico*; se interrogaban hacia dónde nos conduciría todo ello. De esta forma, Hume, desconfía de este Logos adorado como el ser supremo de la filosofía, esta razón que promete la redención de la Historia basándose en una supuesta revolución. Por otra parte, el tema revolucionario de la sociedad futura, con la instauración de una sociedad nueva sin opresiones para el hombre sitúa esa revolución dentro del tiempo histórico. Algunos autores comparan este anhelo de transformación y cambio como una idea mítica fundada en la racionalidad; un concepto idealista, casi utópico del ideal, que, para algunos autores como Ernst Bloch resulta la base sobre la que construir toda una filosofía basada en el “*principio de la esperanza*”.⁶⁰

Este futuro de las revoluciones es, de la misma forma que antaño lo fue la religión, desde la época de la modernidad, la utópica promesa de un mundo mejor y más justo. Toda esta transformación ideológica unida a esta nueva percepción del tiempo, un tiempo lineal cada vez más agitado y frenético, proporciona ese sentimiento de la aceleración de la Historia como sinónimo de la “caída”, de ese término por el cual Heidegger designa la huida hacia lo no-auténtico, esa fuga de la experiencia de todo ‘Ser’, esa práctica en el proceso de cambio continuo que es la señal de lo efímero y de lo imperfecto

⁶⁰ La esperanza es comparada con lo que *todavía no es*, con lo que está por acontecerle a un hombre que tiene todavía mucho ante sí.

o lo que es lo mismo, de la caducidad. Esta idea de la fugacidad, sin embargo, se torna como un valor en sí mismo; lo nuevo se convierte así en un triunfo momentáneo, para pasar acto seguido, caduco, a formar parte del universo de la nada, recordemos si no al poeta de *Las Flores del Mal*, Charles Baudelaire, con su elogio a la belleza efímera, fugitiva y huidiza. Se trata de la importancia de lo nuevo, del elogio del instante, representado de forma ejemplar en el mito de Fausto; la “mejor encarnación artística del estigma occidental” según Rafael Argullol, quien argumenta que:

El gran error de Fausto –el gran error de una cultura inspirada en la lógica funambulesca –es creer que llegará un momento en que pueda decir: “*detente instante, eres tan hermoso*”. Este instante no existe o, si se prefiere, sólo existe en cuanto evocación onírica de un grado ideal de acción en el cual se produce, momentáneamente, la *conquista* de la plenitud”. [...] ⁶¹

Una plenitud ésta, buscada también por Heinrich von Offterdingen en la obra *La rosa azul*, de Novalis, perseguida por el Fausto de Goethe y a la que también aspira Narciso, si no fuera por la imposibilidad manifiesta de detener

⁶¹ Argullol, Rafael; El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental. Ensayos Ediciones Destino S.A. 1. Colección dirigida por Rafael Argullol, Enrique Lynch, Fernando Savater y Eugenio Trías. Dirección editorial: Felisa Ramos. Rafael Argullol, 1990. 1ª edición: febrero 1991. Ripollet del Vallès. Barcelona. Pág. 76 y 77.

ese *instante*, ese momento *ideal de acción*, pues como sabemos las formas pasan y huyen mientras Narciso sueña en el paraíso:

¿Cuándo el tiempo, al abandonar su huida, permitirá que
ese fluir descansa? Formas, formas divinas y perennes
que sólo esperan el descanso para reaparecer, ¡oh!
¿Cuándo, en qué noche, en qué silencio os cristalizaréis
de nuevo?

El paraíso debe ser recreado siempre. No está en alguna
remota Tule. Permanece bajo la apariencia. Cada cosa
contiene, virtualmente, la íntima armonía de su ser,
como cada grano de sal contiene, en sí, el arquetipo
de su cristal. Llega el tiempo de la noche tácita en que
las aguas descienden más densas; en los abismos
imperturbables florecerán los cristales secretos...

Todo tiende hacia su forma perdida...⁶²

Un instante huidizo perseguido por Narciso, quien sorprendido por el eterno retorno de las cosas anhela la *plenitud* asociada a esta detención del tiempo, esta supresión de la muerte y de la noche, así Narciso se encuentra tras esta conquista del paraíso eterno, ese sitio que Charles Baudelaire definiría como el

⁶² Gide, André; *Le traité du Narcisse*. En Marcuse, Herbert; Eros y civilización. Biblioteca breve de bolsillo. Libros de Enlace. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1969. 4ª edición. Traducido por Juan García Ponce. Edic. original: Beacon Press, Boston, 1953. Pág. 156.

lugar donde “todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad”.⁶³

Un sitio perfecto opuesto a este otro humano definido por Herbert Marcuse como “un mundo de opresión, crueldad y dolor, como lo es el mundo humano”. Ese lugar para la *enajenación* definido y desarrollado por Hegel, Schiller o Novalis, cuyos márgenes avanzan conforme aumenta y se desarrolla la negatividad de ese *mundo humano*, de ese universo en crisis donde “el gozo está separado del trabajo, los medios del fin, el esfuerzo de la recompensa”. Y donde el hombre moderno aparece

Encadenado eternamente sólo a un pequeño fragmento de la totalidad, el hombre se ve a sí mismo solo como un fragmento; escuchando siempre solo el monótono girar de la rueda que mueve, nunca desarrolla la armonía de su ser, y, en lugar de darle forma a la humanidad que yace en su naturaleza, llega a ser una mera estampa de su ocupación, de su ciencia.⁶⁴

⁶³ Baudelaire, Charles; *L'imitation au voyage*, en *Les fleurs du mal*. En Marcuse, Opus. Cit., pág. 157.

⁶⁴ Schiller; *Cartas sobre la educación estética del hombre*. (*The Aesthetic Letters, Essays, and the Philosophical Letters*, Trad. de J. Weiss). Boston. 1845, pág. 22. En Marcuse, Opus. Cit., pág. 176.

4.2. La subjetividad y la conciencia como creadoras de la Historia Universal

Para algunos autores esta aceleración de la Historia se torna en sinónimo de “caída” y de aniquilación, como ocurre para M. Heidegger. De este modo, lo irreversible y lo inestable amenazan ahora un mundo en el que cada minuto es único y distinto por estar escindido y separado de la unidad. Un proceso, éste, el de lo efímero, que produce en el hombre cierto vértigo al contemplarse con respecto a la Historia, así como la terrible sensación de éste de encontrarse “enfermo de historias”⁶⁵, como decía Friedrich Nietzsche, debido a esa conciencia de mortalidad observada en el proceso histórico; un fenómeno que, según Martín Heidegger, es creado por el hombre debido a la necesidad de escribir sobre lo acontecido en el tiempo, incentivado por la subjetividad y la conciencia humanas.

⁶⁵ F. Nietzsche piensa que el hombre es un ser afectado por una especie de enfermedad histórica que nos hace contemplarnos de un modo peculiar, para cuya solución propone una especie de “amnesia parcial”.

4.3. La soberanía de la conciencia: La conciencia de `Ser' como conciencia de mortalidad

Como ya hemos estudiado en esta investigación, Heidegger reflexionaba sobre la naturaleza del `Ser', determinando la imposibilidad de este *Dasein*, de concebirse como ente aislado, para identificarse así como `ser-en-el-mundo', por *estar* y no *ser* en él, algo definido a través de ese `ser-el-ahí' propio de la `presencia' en oposición al `presente' de los objetos que rodean al `Ser'. De esta forma, esta `presencia' ajustada conforme a las magnitudes analizadas del Tiempo y del Espacio que representan respectivamente las analogías heideggerianas de la fruta y de la luna, precisa el *Dasein* como parte integrante de una totalidad dentro del mundo, con soma y sustancia pensante; o lo que es lo mismo: con conciencia.

Para Martín Heidegger esta conciencia es el hecho por el cual la existencia humana, este 'Ser-en-el-mundo' del *Dasein*, se distingue del 'presente' de los objetos o de las cosas en base a su 'presencia'. De este modo, Heidegger concibe este *hallarse introducido* en el mundo, este '*Eingelassenheit*', de un modo muy diferente al del útil o la cosa; algo completamente contrario a algunas de las interpretaciones realizadas por algunos autores existencialistas sobre su filosofía.⁶⁶

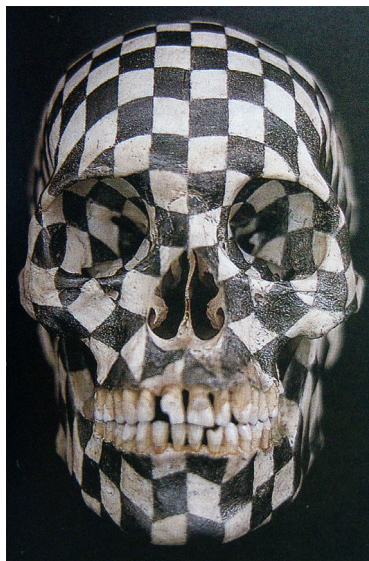


Fig. 61. OROZCO, Gabriel; *Black Kites*. 1997.

⁶⁶ Félix Duque apunta al respecto que algunos autores tanto ateos como cristianos contemplaron el '*Eingelassenheit*' heideggeriano de la misma manera en que "está la silla en la habitación y el agua en el mar". Martin Heidegger. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia. Introducción de Félix Duque. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, por la presente edición, 2003. Pamplona pág 87. Erker-Verlag, por las ediciones originales, 1969 y 1996.

En este sentido, tanto para Heidegger como para Schopenhauer la conciencia es la condición que posibilita al hombre la contemplación de este concepto de Historia Universal sobre el que escribe Hegel. Schopenhauer piensa que es la razón humana aquello que facilita que el hombre pueda ser espectador de la Historia y de lo que él mismo experimenta. Esta cualidad le otorga al hombre a diferencia del animal esta doble vida; pues además de poseer una vida concreta como el animal, le proporciona otra de carácter abstracta. Una característica ésta, que le permite como explica Hans Blumenberg comprender “el diseño reducido de su trayectoria vital. Desde esta distancia le parece extraño al momento presente todo lo que allí le posee y le agita: aquí él es un mero espectador y observador”.⁶⁷

Así, esta conciencia, esta ‘presencia’ heideggeriana del *Dasein* caracterizada por esa doble vida: la concreta o animal y esta otra, la abstracta o propiamente humana, en la que reside esta facultad de la razón, es asimismo conciencia de finitud, de mortalidad.

De este modo, la soberanía de la conciencia en el hombre siembra en él, como bien indica Schopenhauer, el germen de la angustia de saberse mortal. Un principio que habita en la intimidad de todo individuo, de todo *Dasein*, y que el ser humano es incapaz de destruir, como escribe Georges Bataille en

⁶⁷ Blumenberg, Opus Cit., pág. 74.

su *Teoría de la Religión*:

El orden íntimo no puede destruir verdaderamente el orden de las cosas, de igual modo que el orden de las cosas no ha destruído nunca el orden íntimo hasta el final. [...]⁶⁸

El hombre tiene así como límite la intimidad de su conciencia y salvo las modificaciones de las cosas no puede conocer nada más allá, pues como prosigue dicho autor:

La intimidad es el límite de la conciencia clara: la conciencia clara no puede conocer nada claramente y distintamente de la intimidad, excepto las modificaciones de las cosas que le están unidas. [...]

⁶⁸ Bataille, Georges; *Teoría de la Religión*. Versión castellana de F. Savater. Ed. Taurus. Madrid. 1981. Pág. 103.

4.4. La conciencia y la angustia de la “Nada” según Heidegger

De este modo, Martin Heidegger concibe en la ‘presencia’ heideggeriana del *Dasein* esa dualidad por la que se caracteriza el hombre, esa doble vida constituída por una parte concreta y otra abstracta. Así, esta capacidad de abstracción posibilita la propia conciencia y a través de ella prende en el *Dasein* heideggeriano el germen de la angustia, un hecho que interpreta de algún modo como la conciencia de la “Nada”, de la muerte del propio *Dasein*. Este hecho es explicado partiendo de la propia experiencia del filósofo cuando en la existencia el *Dasein* se contempla a sí mismo frente a su propio Ser y descubre el vacío que subyace tras él. Así, el pensador describe esta experiencia vivida por el *Dasein* como la angustia (*Die Angst*); un hecho éste que funda de alguna forma a ese *Dasein*, al ser apoyado por esa “Nada” que lo soporta.

Como podemos observar, las aportaciones filosóficas heideggerianas son de un gran valor para ayudarnos a comprender con detenimiento la importancia de esta noción de conciencia. Una existencia humana sustentada así por esa “Nada” que no reside en ningún lugar concreto. Esa indeterminación, que aparece con la imposibilidad del *Dasein* de concretar el lugar exacto desde el que mana esa “Nada”, convierte esta suerte de vacío en algo amenazador por la propia obstinación de una presencia que no puede situarse en ningún lugar específico del mundo.



Fig. 62. ABAKANOWICZ, Magdalena; Singel, 1994.

De esta forma, dicha vaguedad con la que inquieta la angustia heideggeriana no puede amenazar más que de una forma indefinida. Y sin embargo, para Heidegger en el propio ‘Ser’ reside el germen de esta zozobra, pues este *Dasein* se encuentra penetrado de punta a punta por la “Nada”, amenazado con esa conciencia de la muerte, con esa idea de finitud que configura su existencia desde lo negativo, desde el sentimiento de que esta entidad no pertenece al propio *Dasein* sino que es de algún modo prestada; razón que esgrime el filósofo para explicar por qué este *Dasein* se haya constantemente huyendo de su propio ‘Ser’.

Así, lo que verdaderamente oprime al *Dasein* es esta `consciencia de `Ser''; se diría que una de las causas principales es este `Ser-en-el-mundo' heideggeriano, que tuvimos ocasión de analizar, aquello distinto de la `presencia' del Ser, lo `presente', o lo que es lo mismo: el propio mundo.

En la angustia el *Dasein* resulta obligado a ser consciente de él mismo y a contemplarse en términos de sí mismo, un proceso éste por el cual es singularizado. Para Heidegger esta circunstancia sólo puede ser resuelta por el *Dasein* de una de estas dos formas opuestas: mediante esta *caída* que comentamos, o bien mediante la “autenticidad”; este término resulta igualmente significativo para otros autores, como Kierkegaard, quien relaciona este aspecto haciendo referencia a “lo singular” como sinónimo. Este término de la “autenticidad” resulta también fundamental para otros autores como T. Adorno, quien como pudimos estudiar, escribe sobre dicha noción y la obra artística en su *Teoría Estética*.

Por tanto, el *Dasein*, en esta experiencia de la angustia, ha de comprenderse a sí mismo respecto de sí mismo, y según Heidegger, si opta por esta vía, se “autentifica”. Este hecho, radica para el filósofo en una especie de “singularización” o “individualización” de ese *Dasein*. Por otro lado, denominaba la “caída” a aquella fuga de la experiencia de todo `Ser' por la

vía de lo que podríamos denominar las participaciones, esquivando esta práctica del *Angst* fundada en la Nada.

Como hemos comentado, debido a esta particularidad del *Dasein* heideggeriano caracterizado por la dualidad de esa doble vida humana, se produce esta angustia del hombre provocada por la circunstancia de su 'presencia' como 'Ser-en-el-mundo'; por la determinación de un individuo que se reconoce ligado en su existencia a ese mundo 'presente' de las cosas concretas y materiales. Así, esta realidad en la que se encuentra inmerso, le apremia además con la necesidad de la *duración*, pues percibe dicho requisito como condición

indispensable en la valoración del objeto y de la cosa. Este hecho será la chispa que provoque esta angustia de durar, pues este 'Ser-en-el-mundo' heideggeriano, la individualidad del hombre, se encuentra inevitablemente ligada a esta integración de la existencia en el mundo de las cosas, un hecho que es observado por G. Bataille al afirmar que:



Fig. 63. BEUYS, Joseph; *Energieplan*. Foto-secuencia.

Es para responder a la exigencia de la cosa, en la medida en que el mundo de las cosas ha puesto su duración como condición fundamental de su valor, de su naturaleza, por lo que aprende la angustia.⁶⁹



Fig. 64. BEUYS, Joseph; *Energieplan*. Foto-secuencia.

⁶⁹ Bataille, Opus. Cit., pág. 55.

4.5. La angustia y la ironía

A propósito de esta doble vida del hombre, concreta o animal y abstracta o determinada por la conciencia, en uno de sus libros⁷⁰ Rafael Argullol narra el mito de Io, hija de Inaco, que tras ser poseída por Zeus es castigada por los cielos por la vengativa Hera y transformada en una hermosa vaca, a la que le impone la compañía de un tábano por el que es picada continuamente, dice así:

Cuando Io sale al escenario [...] tenemos la certeza de encontrarnos ante el único destino descarnadamente humano. El gran drama del cosmos queda suspendido. La tragicomedia de la libertad y de la angustia palidece ante la presencia de una sombra carnal. Io es sólo cuerpo, perdido en el vacío de

⁷⁰ Argullol, Opus. Cit., pág 33.

fuerzas incomprensibles. [...] Más allá de su cuerpo, nada. [...] Más ha sido condenada a salvarse. A perder la patria segura del instinto para vagar en el desierto del conocimiento.

A Io la han castigado con el regalo de la conciencia: ese tábano invisible que le pica cada vez más dolorosamente y embota sus sentidos. Y así su cuerpo, aquel cuerpo admirable que despertó la lujuria del padre de los dioses, se ha abierto al sufrimiento y a la culpa. [...] Io envejece, errando por valles indescifrables, mientras, por más que se esfuerza, no logra comprender la furia del mundo ni la causa de su dolor. Pero, a pesar de todo, aún hay una belleza conmovedora en la figura de Io [...] es el único ser auténticamente vivo en un universo espectral. (Fig. 65)

Rafael Argullol escribe así sobre esta doble vida del hombre que coincide plenamente con la concepción heideggeriana del *Dasein* ya comentado. La conciencia lleva implícita la semilla de la angustia, el *Angst*, como escribe Heidegger. Una inquietud que como la picadura del tábano con la que es amenazada la protagonista de la narración de R. Argullol causa dolor y desazón. De este modo, el hombre consciente de su caducidad rechaza la muerte, negándola como paso a la Nada y reconociéndola como acontecimiento. Un proceso que para Heidegger exigía autenticidad e individualización en su *Dasein*:

[...] Y por frente a la promesa de un saber, más o menos acumulable, opta por la búsqueda de umbrales de conciencia cada vez más elevados. Y lo hace así, aún a sabiendas de que lo que sólo puede ser pensado, sólo puede ser pensado solo, de que la soledad es el precio que debe pagar el Intempestivo: como bien supo Nietzsche.⁷¹



Fig. 65. BACON, Francis; *Retrato de Henrietta Moraes en un diván azul*, 1965.

Si para Heidegger el *Dasein* se *autentifica* a través de ese acto introspectivo posibilitado por la conciencia de verse a sí mismo por él mismo, a través de esa *individualización*, la imagen funesta de Prometeo es para Argullol la

⁷¹ Introducción que realiza Miguel Morey en *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze, pág. 16. Citado por Jaume Barrera en “*Vivir en lo que no tiene nombre. Años 90. Distancia Zero*”. Revista Lápiz nº 105, págs. 61-67.

figura que mejor encarna al hombre consciente y libre, que como sucede en el mito de Io, representa fielmente el enorme drama de esta tragicomedia de libertad y de angustia. Así, como la vaca Io, Prometeo es el mito que exige al hombre, al 'Ser' perdido en este *gran vacío* del mundo, que reconozca su soledad total, ofreciéndole a cambio la libertad; una liberación que en Heidegger se adquiere tras autentificar el propio *Dasein*, y que según Argullol permite a la pobre Io, como hemos recogido, "ser el único ser auténticamente vivo en un universo espectral". De este modo, Prometeo representa también ese "sueño de libertad" tragicómico, con su ofrecimiento liberador al hombre y con su exigencia de que éste reconozca su soledad frente a este vacío de fuerzas incomprensibles y frente a la *furia* del mundo. Para Argullol en la imagen del mito de Prometeo se concentra y reside así esta desdicha de la consciencia humana de saberse mortal, un hecho que escarna en su figura el drama de la tragedia. Una realidad, ésta, que para Argullol no es ajena al creador o al artista, pues como escribe:

Prometeo y su tragedia es tan sólo eso que llamamos una *obra de arte*. (...) La soledad, el terror y el desafío procedían de la noche de los tiempos.⁷²

⁷² Argullol, Opus. Cit., págs. 36 y 37.

En relación a este pensamiento de R. Argullol, las reflexiones de Theodor Adorno en torno a la obra de arte de su obra *Minima Moralia*; interpretadas por dicho filósofo y sociólogo como consuelo de la existencia humana ante la angustia generada por esa finitud, por esa mortalidad, tienen mucho en común, pues como escribe el autor alemán:

Lo que las grandes obras tienen de consolador, no es tanto lo que expresan cuanto el hecho de que consiguen consolarse de la existencia. Y en la desesperación la esperanza es más viva.



Fig. 66. BACON, Francis; *Crucifixión*, 1966.

Como hemos estudiado, la conciencia y la angustia de la Nada heideggeriana operan en el hombre dando rienda a esta tragicomedia de sabernos conocedores del *único destino* que nos depara. Un sino, que, desde el nacimiento de la modernidad con la ruptura provocada por esa conciencia de mortalidad y agudizada también por la llamada “muerte de Dios”, nos espera y nos guarda un destino, en palabras de Argullol, “descarnadamente humano”, que desde esa quiebra comentada ha ido incrementándose hasta nuestros días de forma inquietante y que en la actualidad se encuentra más presente que nunca.

De este modo, si como comentaba Georges Bataille en *El Erotismo* la angustia parece constituir a toda la humanidad, esa zozobra ya sobrepasada con creces, es desde la inflexión representada por el pico de la Modernidad cuando se produce el cambio. Una transformación señalada por multitud de autores y definida como hemos mencionado como “esa muerte de Dios”, que es baño de todas las angustias modernas y que se fundamenta en esta desocupación del mito, en este vaciarse del mito religioso dando lugar a un cristianismo sin Dios y a un paganismo cristiano; “juego de reflejos de la conciencia solitaria del poeta”, como lo definiría Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo*.⁷³

⁷³ Paz, Opus. Cit., pág. 79.



Fig. 67. BACON, Francis; *Tres estudios de Crucifixión*, 1962. (Óleo y arena sobre lienzo). Tríptico, cada panel 198,2 x 144,8 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

F. Bacon logra a través de este conjunto de obras la total simbiosis entre la tradición iconográfica judeocristiana eliminando toda referencia al hombre crucificado. Se trata pues de representar esta conciencia del drama humano de la que nos habla R. Argullol, la transmisión incesante de este dolor desgarrador que articula en una representación pictórica plenamente actual si bien ligada y articulada a la trayectoria figurativa de la historia del arte.

Toda esta curiosa paradoja nacida de esta concepción lineal judeocristiana del tiempo y de esta conciencia de que la Historia Universal del hombre no es más que conciencia y registro de la muerte, o como pensaba el propio Martín Heidegger, para quien la Historia es el producto de la subjetividad y la conciencia humanas, da lugar a la angustia (*Angst*), a esta irrecusable cuestión de que la doble cara de la vida es la muerte.

De este modo, el artista desde la modernidad es consciente de su mortalidad, de su cruel destino, ha tomado conciencia de su final y por tanto se permite en relación a la muerte el recurso de la ironía como forma de escapar a la angustia. Así, esta tragicomedia construída desde la modernidad a base de angustia e ironía nos muestra la fragilidad de una existencia amenazada por la muerte y atravesada como el *Dasein* heideggeriano de punta a punta por la “Nada”, o en palabras de R. Argullol:

La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida
es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión
.[...] ⁷⁴

⁷⁴ Paz, Opus. Cit., pág. 73.

En este sentido, estas palabras de R. Argullol recuerdan la trágica experiencia de Hölderlin asimilada por M. Heidegger, según la cual, por entonces, Dios no había muerto, sino que los dioses “habían huido” o permanecían por pura indisponibilidad instalados en el silencio, como se desprende del poema:

¡Dioses huidos! ¿Vosotros también, vosotros, atalayas de
encuentros,

Más de veras entonces, vuestros tiempos tuvisteis!. [...]⁷⁵

Para Rafael Argullol, este sentimiento de vacío y esta angustia son utilizadas en el arte mediante el empleo de lo ambiguo. Este recurso a la lógica de la ambigüedad artística no consistiría para Argullol en el caso de la ironía más que “en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad”, una forma de revelar así a través de esta ironía la división a la que se encuentra sometido el sujeto a través de su conciencia, esa dualidad de aquello que parecía uno, esta “escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad”, como escribe el autor, y que en el caso

⁷⁵ Martin Heidegger. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Erker-Verlag, por las ediciones originales, 1969 y 1996. Cátedra Jorge Oteiza, 2003. Pamplona. Nota 32. *Germanien*, 2ª estr., vv. 1-2 pág. 151.

de la angustia consiste en “dejar caer, en la plenitud del ser, unas gota de nada”.⁷⁶

De este modo, la conciencia humana arroja al hombre en el vacío de la Nada, un hecho este que precipita la *negación* en la forma de esta angustia y esta ironía como dispositivos reveladores de este drama de la escisión que sufre el hombre debido a su doble vida, y que son, asimismo, frecuentemente empleadas desde la modernidad por el artista en su propio ámbito. Así, la ironía siente predilección por lo sacrílego y por la blasfemia, o incluso muestra un interés desmedido por lo grotesco y lo extraño, haciendo evidente y revelándose como *negación* de cualquier expresión ajena a todo principio normalizador, a toda manifestación extraña a los cánones impuestos por los dictados de la razón y de lo establecido.

Esta negatividad inserta en la realidad de la ironía, ese amor por la contradicción existente en cada uno de nosotros, es empleada por un artista que, consciente de esta paradoja, realiza muchas de sus producciones conforme a estas premisas; un proceso éste, de enorme importancia, subrayado por autores como Friedrich Nietzsche.

⁷⁶ Argullol, Opus. Cit., pág. 73.

4.6. La crisis de muerte

Como tuvimos ocasión de estudiar, Oswald Spengler analizaba la Historia de las civilizaciones y las culturas según una visión biologista, o lo que es lo mismo, estableciendo un paralelismo con el desarrollo de los seres vivos de la naturaleza. De este modo, podríamos afirmar sin lugar a dudas que este autor realiza toda una ontología de la decadencia, al establecer dicha comparativa entre la historia de esas civilizaciones y culturas, y los objetos artísticos que de ellas se derivan. Unas reflexiones, que en efecto, están fundadas en esa alienación que arrastra la totalidad del conjunto objetual perteneciente al mundo de las cosas, que conlleva ese sentimiento de decadencia y vacuidad.

Un orden de las cosas al que está sujeto el hombre debido a su inserción en este mundo; algo que como vimos M. Heidegger expresaría en función de su

162

‘Ser-en-el-mundo’, de este *Dasein* azuzado por su consciencia en esa angustia del vacío y recorrido por esa Nada que le rodea y que le funda, y de la cual no puede escapar. Del mismo modo que para M. Heidegger esa doble vida del hombre siembra en él el germen de la angustia.

Para Georges Bataille nuestro orden íntimo o “abstracto” no es conciliable con el orden de las cosas o “lo concreto”. De esta forma, sólo la muerte es capaz de alterar el orden de las cosas y nuestro orden íntimo, como el propio Georges Bataille comenta:

La muerte altera el orden de las cosas y el orden de las cosas nos posee. El hombre tiene miedo del orden íntimo, que no es conciliable con el de las cosas. [...] ⁷⁷

De esta forma, la muerte para el hombre, para su mundo concreto y real no resulta más que una imagen neutra y abstracta, razón por la que este fenómeno resulta relegado a un segundo plano, olvidándose a favor de las cosas reales, un hecho, éste, subrayado por G. Bataille cuando comenta que este acontecimiento de la muerte resultaba simplemente “una cosa real” entre otras; sin embargo, al irrumpir de forma repentina como acontecimiento, la

⁷⁷ Bataille, Opus. Cit., pág. 55.

muerte nos muestra cómo la sociedad real “mentía”. Un hecho, éste, que revela a la conciencia humana su consumación cegadora en ese preciso momento en que se produce dicho suceso. Así, para Georges Bataille:

La angustia de durar personalmente que plantea la individualidad está ligada a la integración de la existencia en el mundo de las cosas. [...] ⁷⁸

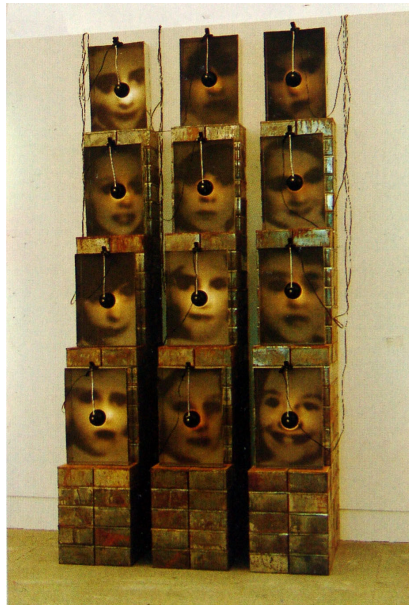


Fig. 68. BOLTANSKI, Christian; *Reliquaire*, 1990.

⁷⁸ Bataille, Opus. Cit., pág. 55.

Una angustia a la que Christian Boltanski hace alusión en sus obras (Fig. 68) a través del empleo de diferentes huellas personales e imágenes fragmentarias de todo este universo ligado al orden íntimo del hombre sobre el que escribe G. Bataille. Un orden material de las cosas al que como seres humanos todos estamos sujetos, y que, sin embargo, no es conciliable con el orden íntimo del *Dasein*.

De este modo, se produce la paradoja de que dicho acontecimiento revela toda la plenitud de la vida humana, de la misma forma que el cadáver del hombre, el 'Ser' *cosificado*, reducido al estado de "cosa" es testimonio de lo que un día fue aliento de vida, como G. Bataille afirma al mencionar que:

Si la muerte le reduce al estado de cosa –al hombre-, el espíritu está entonces más presente que nunca: el cuerpo que le ha traicionado le revela más que cuando le servía. En cierto sentido, el cadáver es la más perfecta afirmación del espíritu.[...]

Recíprocamente, el cadáver del hombre revela la reducción completa al estado de cosa del cuerpo del animal, en consecuencia, del animal vivo.⁷⁹

⁷⁹ Bataille, Opus. Cit., pág. 55.

Este mecanismo psicológico al que alude Georges Bataille en su *Teoría de la religión*, es asimismo empleado en múltiples producciones de C. Boltanski. Así, en su obra *El caso* (Fig. 69) este artista nos muestra una instalación en la que aparecen perfectamente apilados montones de sábanas blancas que ordena y expone en una especie de *iconografía de la intimidad*. Una práctica, ésta, la de mostrar estas pertenencias, que nos invita a reflexionar sobre sus poseedores, sobre los posibles seres a los que estuvieron ligados estos objetos. De este modo, con esta instalación Boltanski realiza una alegoría a lo efímero, a la fugacidad de la existencia, con ese culto a la conservación y a la preservación para la *pérdida*.



Fig. 69. BOLTANSKI, Christian. *El Caso*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1988.

4.7. El vacío

Si para Martín Heidegger la consciencia humana posibilitaba la parte abstracta de esa doble vida que posee el hombre a diferencia del animal, y a través de ella puede prender en el 'Ser' del *Dasein* la semilla de la angustia, es esta sensación, que puede ser explicada de algún modo como “consciencia de la Nada”, como vacío de muerte, un aspecto fundamental sobre el que escribe el filósofo alemán. Así, frente a la angustia o el *Angst* fundado en la “Nada”, en el vacío, Heidegger concebía dos posibilidades ya mencionadas: la “caída” o el procedimiento de la “singularización” y “autenticidad”.

Sin embargo, al margen de esta segunda opción; la más acertada en mi opinión, M. Heidegger reconoce la inevitabilidad de dicha sensación, puesto

que esta ausencia que rodea y penetra en el 'Ser' heideggeriano sustentándolo, no se encuentra en ningún lugar concreto o determinado; un hecho éste por el que precisamente por esa indeterminación manifiesta, esta vacuidad se convierte en un concepto abstracto del todo amenazador. De este modo como hemos visto, lo que verdaderamente oprime al 'Ser' es la falta de significado de un mundo que se ha transformado para el hombre en algo del todo vano y carente de sentido, un hecho recogido por multitud de autores y de filósofos.



Fig. 70. RAINER, Arnulf; *Schwarze Sonne (TRRR)*, 1957.

Para Octavio Paz, si tras Kant y Hegel queda dicho todo sobre la noción de muerte, todo lo que puede desprenderse de este concepto surge de la problemática denominada por algunos autores “muerte de Dios” o crisis de religión, un hecho éste que en el período de la modernidad añadirá a este sentimiento el de una atmósfera opresiva, que, creada por esa “Nada”, por ese vacío y sinsentido del mundo, traerá de su mano esta conciencia de crisis que asfixia al hombre desde entonces hasta la actualidad. Algunos autores llegan a sugerir incluso que el concepto de la muerte tenido desde la antigüedad por el hombre es modificado debido a todos estos aspectos, y que esta noción se *vacía* de contenido.⁸⁰

De este modo, esta idea fundamental que suponía la muerte dentro de la religión judeocristiana por resultar la base sobre la que se asentaba todo este sistema de creencias, sufre una transmutación en este período de crisis de fe, transformándose aquella concepción religiosa en un mito pagano. Un mito teñido de esta angustia comentada debido a esa caída en la contingencia del mundo, que aunque pagano, destila ciertas características irregulares marcadas por ese cristianismo.

Octavio Paz apunta al respecto que las filosofías habían concebido un mundo desprovisto de creador pero movido por un orden inteligente. Un ateísmo

⁸⁰ Edgar Morin incluso llega a afirmar que “el concepto de muerte no es la muerte: está vacío como una nuez reseca”. Morin, Opus. Cit., pág. 297.

filosófico opuesto a aquel otro del pensamiento de Jean-Paul Sartre por residir en éste último un matiz de carácter religioso, así, su filosofía y la de sus descendientes explican la contingencia en ese período de crisis de fe como una consecuencia de esta muerte de Dios, o el universo como una especie de convulsión caótica carente de creador que agoniza sin cesar. Dicha noción de lo contingente es interpretada como la orfandad universal en el pensamiento sartreano, entre otras filosofías, pues como recuerda O. Paz:

El *Sueño* de Jean-Paul Sartre va a ser soñado, pensado y padecido por muchos poetas, filósofos y novelistas del siglo XIX y del XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry... [...]⁸¹

Un tema éste encarnado en el “gran huérfano” que representa la figura de Cristo, como narra al describir el pensamiento y la atmósfera de este período:

Es una noche sin desenlace, un cristianismo sin Dios. Al mismo tiempo, la muerte de Dios provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, de otro Dios [...]⁸²

⁸¹ Paz, Opus. Cit., pág. 77.

⁸² Ibid., pág. 79.

Como hemos comentado, las filosofías habían ideado a lo largo de la Historia del hombre distintos tipos de configuraciones carentes de autor o creador, pero regidas por distintos órdenes inteligentes. Sin embargo, estos sistemas no encajan ya ni en un mundo subordinado al dictado de la religión, ni menos aún en el mundo cada vez más caótico y convulso, cada vez más absurdo y violento que predomina desde la modernidad en el que cobra cada vez mayor fuerza ese sentimiento de angustia mencionado, revelándose así la impotencia de la filosofía y de la razón humanas.

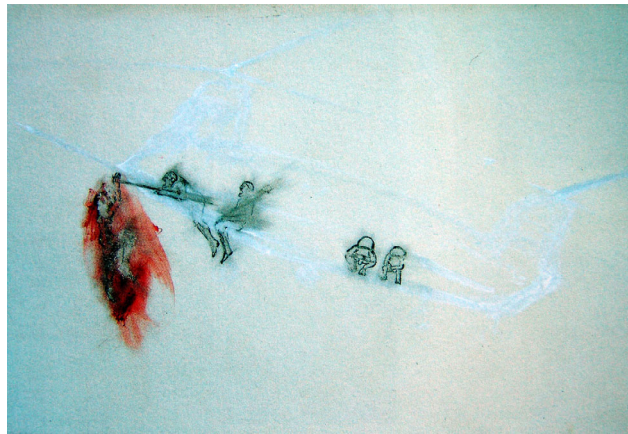


Fig. 71. SPERO, Nancy; *Victims and Soldiers Pushing Victims out of Helicopter*, 1968.

Habiendo fracasado de este modo el Logos hegeliano, cualquier actividad filosófica, cualquier participación intelectual parece destinada a resultar completamente inútil para resolver los propios problemas del individuo, como demostrarán Kierkegaard o Max Stirner, con su angustia y con su desgarramiento. Se observa así la desesperación de un individuo, que, ante ese dolor alojado en su persona y provocado por su conciencia de muerte se repliega en la individualidad porque difícilmente confía en que pueda existir ya nada “universal”. Así, este individuo aislado en la irracionalidad de un mundo caótico en el que impera la “Nada” observa este vacío y esta ausencia que le devuelven la angustia. Una angustia de muerte que bajo distintos eufemismos como mal de siglo, melancolía, etc., cobrará dignidad literaria y poética, así como filosófica con autores como Kierkegaard, y que se extenderá tenazmente como una “nada sin límites” sobre cualquier civilización; pues recordando a O. Spengler, las civilizaciones como los seres de la biología son mortales, o lo que es lo mismo: la humanidad está prometida a la muerte.

De este modo, este vacío sin límites se cierne sobre la vida y como subraya Edgar Morin:

Se convierte en el núcleo de toda verdad, [...]la mismísima revelación del pecado de la existencia. Pero el pecado, al ser lo

inconcebible, lo impenetrable, el secreto del mundo precisamente porque él es la “ruptura del mundo” es la muerte. La noción de pecado es un sustituto apenas velado de la noción de muerte. Efectivamente, bajo la envoltura del pecado kierkegaardiano, Heidegger hallará a la muerte.⁸³

Así, la muerte, esta angustia de la “Nada” produce una profunda quiebra en el hombre debido a esa terrible crisis de individualidad que de tal modo nihilizará la conciencia afectando al conjunto de la sociedad contemporánea.

⁸³ Morin, Opus. Cit., págs. 302-303.

4.8. La nihilización

El rechazo de un presente injusto desemboca así en esta crisis global del mundo occidental, un mundo convulsionado por innumerables guerras y radicalismos donde es agudizado ese sentimiento de angustia en un individuo atormentado y brutalizado por todas estas conmociones de violencia y destrucción. De esta forma, unido a la decepción de un mundo que se precipita hacia la desintegración, se encuentra este fracaso de la razón y del intelectual, que, como T. Adorno, se torna escéptico ante la creencia en un futuro mejor.

Todos estos sucesos dan lugar al llamado “*mal du siècle*”; un mal de siglo en el que se amalgaman conceptos y sentimientos como la desesperanza, la soledad, el horror, la exaltación o radicalismos como la fanatización

ideológica o los aberrantes fundamentalismos de tipo religioso. Nace así por lo tanto, alimentada por estos procesos de devastación, una barbarie nueva, reflejada en el pensamiento vitalista nietzscheano: el nihilismo, que ansía romper con todo, rechazando lo cultural en una especie de regresión primaria casi animal.



Fig. 72. NITSCH, Hermann; *Kreuzwegstation*, 1962.

De esta forma, la nihilización y la muerte se van apoderando cada vez más del angustiado mundo moderno, un mundo que, desintegrado y roto, es trasladado en el contexto del arte contemporáneo a todo un amplio espectro de ruinas y

escombros, de añicos y fragmentos, que dan fe de un panorama desolador. Esta atmósfera de desastre será reflejada por José Angel Valente en uno de sus poemas:

La muerte infiltra con desusado afán o pertinacia la recta final en la que expira el siglo. Parecería como si todos debiéramos hacer mutis “antes de que anochezca”. Pero ahora ya, acaso, haya anochecido y estemos en una larga mesa de difuntos brindando con las copas desbordantes de funeral ceniza.⁸⁴

Este nihilismo fundamentado en esta lógica del absurdo destructiva y contradictoria en sus orígenes, da paso a la negación; un proceso de ruptura que en el ámbito artístico implicaría romper todo tipo de vínculo con lo establecido y lo ya “asimilado” por la cultura. Un proceso en el cual interviene la crítica, como podemos observar en el poema citado, como factor fundamental de esta negación y de esa destrucción de valores establecidos, y que es común a cualquier vanguardia artística, y que, sin embargo, en el caso de nuestra modernidad se distingue de otras por su capacidad singular de hacer crítica de la crítica. Una peculiaridad recogida por O. Paz:

⁸⁴ Valente, José Angel; La muerte de Montaigne. Citado por José Luis Brea en *"Nutopía: últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos "del siglo pasado". Nuevos Lenguajes"*. Rev. Lápiz nº 92, págs. 28-37.

La ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.⁸⁵

⁸⁵ Paz, Opus. Cit., pág. 20.

PARTE II:

1. Uso e interpretaciones de la huella y el fragmento en el arte contemporáneo

En esta segunda parte de nuestra investigación analizaremos el empleo de la huella y del fragmento dentro del arte contemporáneo como dos constantes utilizadas por los artistas para trabajar y reflexionar sobre nociones como lo efímero, la transitoriedad de la existencia humana o la evocación de lo ausente. Unos conceptos asociados, de este modo, a la memoria, al recuerdo, o a la ruina, como tendremos ocasión de estudiar.

1.1. La huella y el fragmento como evidencia de lo efímero

El empleo de la huella y del fragmento en el arte contemporáneo como constantes expresivas de la pulsión tanática es una realidad que viene manifestándose cada vez con mayor frecuencia en las producciones artísticas de los últimos años.

Este uso reiterado por parte de los artistas de estas huellas y fragmentos, como ya comentamos ampliamente en la primera parte de nuestra investigación, se debía a que estas imágenes nos envían psicológicamente a una serie de conceptos fundamentales inherentes en el hombre. Tales nociones nos remitían así, por un lado a la necesidad de interpretar el mundo a través de estos vestigios, pasando por una serie de reflexiones de índole filosóficas sobre la relatividad que encerraba la magnitud temporal; tanto si

era referida en relación a esa marca o fragmento, como si era contemplada respecto al principio de permanencia humana, también desde el análisis de una estructura de pensamiento; en nuestro caso el occidental, basado en intuiciones tan importantes como los conceptos de trascendencia, inmortalidad, eternidad, destino, Historia Universal, transitoriedad, duración, memoria o conciencia humanas; percepciones todas ellas inmersas en la estructura de nuestro pensamiento occidental y decisivas desde esta posición para entender la configuración cultural de nuestra visión contemporánea del mundo.

Así, dos aspectos que intervendrían poderosamente en la estructuración de esa perspectiva actual de las cosas serían también la transformación en la concepción del Tiempo y la influencia de la religión judeocristiana. Una religión, que, habiendo sido ejercida sin tregua durante siglos en Occidente, propiciaría en esta cultura el establecimiento de innumerables tabúes, supersticiones y temores en torno a este concepto de la muerte, un hecho que, añadido a la creciente importancia que adquiriría el valor del tiempo en lo sucesivo, acelera el proceso constituyente por cual esta crisis religiosa que se cernía en el mundo occidental, pasa a transformarse en lo que algunos pensadores y filósofos denominarán como *religión de la crisis*, un fenómeno que hemos tratado ampliamente en la primera parte de nuestra investigación.

Octavio Paz trata de explicar e interpretar nuestra sociedad contemporánea meditando sobre algunos de estos conceptos, determinando lo siguiente:

La modernidad se inicia con un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma... Como si se tratase de uno de estos suplicios imaginados por Dante, nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y después de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, y a la zaga de nuestra sombra.⁸⁶

Esta vacuidad en la que es transformada la religión, ligada como hemos explicado, a esta nueva forma de concebir el tiempo ya desde la modernidad como valor en sí mismo; para la producción, para el estudio, para la creación, etc., promueven esta *crisis de la muerte*, en la que interviene directamente un sentimiento de fugacidad permanente del tiempo, que dividiendo nuestro presente en una pluralidad de instantes efímeros, donde pareciera que las acciones humanas caducan antes incluso de haberse realizado, proporciona en ocasiones, una insólita sensación de vértigo; noción peculiar del tiempo ésta,

⁸⁶ Paz, Opus. Cit., Cap. I. La tradición de la ruptura. La modernidad. Págs. 17, 18.
184

de la cual nuestra sociedad occidental contemporánea es su máximo exponente.

De este modo, el empleo por parte de los artistas de estas variables mencionadas; la huella y el fragmento (Fig. 73), estaría íntimamente ligado a una serie de reflexiones de índole filosófica incluso, como las que se derivan de conceptos como el de trascendencia, eternidad, duración, transitoriedad, tiempo, memoria o muerte.



Fig. 73. BACON, Francis; *Sangre en el suelo- Pintura*, 1986.

1.2. El horror a la muerte

Resulta necesario destacar como factor fundamental un fenómeno que resultaría verdaderamente determinante y decisivo en la comprensión de toda esta visión del arte contemporáneo occidental, que es el que nos ocupa, la crisis de toda una población, la población europea, conmocionada por los horrores de la II Guerra Mundial, traumatizada por los desastres de todos los conflictos bélicos y que sumirá a los individuos en el más profundo de los desarraigos.

De este modo, todos estos catastróficos acontecimientos serán el caldo de cultivo para el surgimiento y la difusión de corrientes filosóficas tales como el nihilismo europeo ya comentado, que proliferará en este clima de desesperanza. El sentimiento de pérdida de un individuo que se considera

abandonado a su suerte en un mundo absurdo y carente de lógica, son ahora las claves de un pensamiento desesperanzado que ya nada tiene que ver con aquella creencia hegeliana que comentamos anteriormente, según la cual, a pesar de las convulsiones, la Historia Universal tenía una lógica, un sentido que obedecía de algún modo al dictado de las leyes del Logos y la Razón.

Estos convulsos acontecimientos históricos comportarán así esta especie de germen decadente que porta dicho nihilismo europeo, a través de este pesimismo de raíces religiosas anteriormente mencionado, según diferentes autores, bien por la muerte de Dios, bien porque el hombre se encuentra solo o abandonado a su suerte.



Fig. 74. PARZIVAL, *Little Shiva*. Serie *Höllenbilder*, 2000. Computer-collage.

Este principio mencionado, nos remite además, a la implícita problemática que conlleva esta noción de decadencia dentro de la cultura; un concepto que sería tratado asimismo por otros autores del pasado anteriores a Nietzsche; como por Joseph Ernest Renan (1823-1892) y otros autores de mediados del siglo XIX como Théophile Gautier, D. Nissard o Paul Bourget; quien articuló tanto el término como la realidad de este concepto en una compleja y profunda teoría filosófico-estética de la decadencia, como consecuencia de su identificación personal con esta terrible realidad.⁸⁷ Una realidad de la cultura que sería también tratada, influido por el propio Nietzsche, por Oswald Spengler, quien habiendo estudiado las nociones de decadencia y de esplendor, establece una serie de paralelismos con los seres orgánicos de la biología. Sin embargo, sería el revolucionario filósofo y crítico ruso G. V. Plejanov (1856-1918), en *“Arte y vida social”* (1912); recogido en la Gran Enciclopedia Soviética como *Decadencia*⁸⁸, el primer autor que propondría una teoría de la decadencia artística completamente articulada, al establecer un cierto paralelismo y una relación histórica directa entre lo que sería esta noción de decadencia y el *nuevo arte*. (Figs. 75 & 76).



Fig. 75. MESSAGER, Annette; *Les masques*. Detalle, 1991-1992.

⁸⁷ Calinescu, Matei; *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Editorial Tecnos, S.A. 1991. Madrid, pág. 167.

⁸⁸ Gran Enciclopedia Soviética. Edición de 1970. *Decadencia*. Citado por Calinescu, Matei, *Ibid.*, pág 199.

Así, estas metáforas culturales que representan conceptos como el esplendor y la decadencia, u otra serie de nociones como la de salud y la de enfermedad e incluso la muerte, serán enfocadas nuevamente desde esta angustia metafísica, en la que la ausencia y el vacío de sentido, o la angustia de la Nada darán lugar al brote de un nihilismo pasivo, así como la ira y la saña destructora darán paso a otro nihilismo, éste, de corte activo.



Fig. 76. BUÑUEL, Luis; *El perro andaluz*, 1928. Fotograma.

En relación a la aserción anteriormente expuesta sobre el pensamiento de Octavio Paz, resulta interesante observar un paralelismo semejante entre esas creencias cristianas, con el mencionado nihilismo nietzscheano de carácter

religioso y funesto que portará el arte y que hemos comentado al remitirnos a estas ideas de la muerte de Dios o a conceptos tales como la noción del pecado o de la culpabilidad. De este modo, este concepto es en gran medida semejante a esta imagen apocalíptica de la religión judeo-cristiana, un nihilismo que, sin duda, incrementa además su grado de angustia al incorporar características del aspecto adverso y nefasto que encarna en su figura el trágico género de la *tragödie* griega.



Fig. 77. SPERO, Nancy; Sin título. Perteneciente a *War series*, 1966.

Todas estas visiones filosóficas y corrientes de pensamiento comentadas son producto de un desencanto patente del individuo contemporáneo, debido a esta inmensa crisis relacionada con diversos conflictos históricos; todos ellos de muerte y de destrucción, sucedidos durante los siglos XIX y XX, entre 190

cuyos acontecimientos podemos citar como algunos de los más terribles, diversos etnocidios y genocidios; como el de Hiroshima, con una ciudad destruida en 10 kilómetros cuadrados con 75.000 muertos y 62.000 casas demolidas, Phnom Penh limpiada por los Khmers rojos, los millones de toneladas de bombas arrojadas sobre Vietnam o el imparable incremento del aprovisionamiento mundial de armas atómicas (Fig. 77), entre otros muchos. Así, toda esa desilusión se hará patente en esferas como la política, que, disminuida por el hundimiento de los grandes ideales y menoscabada por el propio descrédito de las ideologías, pasará a ser desautorizada.

Esta sensación de desconfianza por la imposibilidad de creer en el hombre, así como el desvanecimiento de muchos de los sistemas de creencias basados en la confianza y la fe en un futuro o en un mundo mejor; ese proyecto que impulsaba la época de las revoluciones, acaba dando al traste con cualquier atisbo de optimismo ante esta creciente pérdida de valores.

Una esperanza que, como el propio arte demuestra, resulta ahora en nuestro tiempo de postmodernidad ínfima respecto a la confianza alentada por ejemplo en la década de los sesenta, pues como bien dice Gilles Lipovetsky:

Los grandes ejes modernos, la revolución, las disciplinas, el laicismo, la vanguardia han sido abandonados a fuerza de

personalización hedonista; murió el optimismo tecnológico y científico al ir acompañados los innumerables descubrimientos por el sobrearmamento de los bloques, la degradación del medio ambiente, el abandono acrecentado de los individuos; ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo, imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis ⁸⁹. (...)

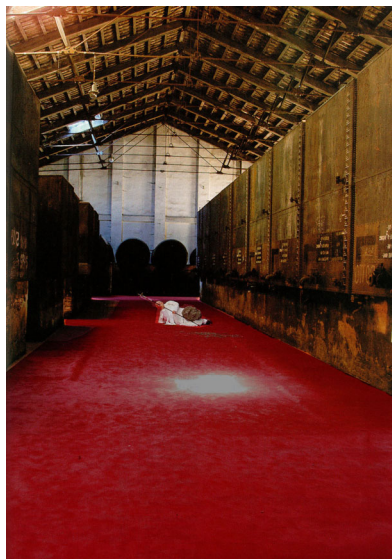


Fig. 78. CATTELAN, Maurizio; *La nona ora*, 2000. Instalación.

⁸⁹ Lipovetsky, Gilles; *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ed. Anagrama. Barcelona. 1ª ed. Sept. 1986, Cuarta Ed. Julio 1990. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Pág. 9.



Fig. 79. CATTELAN, Maurizio; *La nona ora*, 2000. Instalación. Detalle.

Este vacío sobre el que escribirá G. Lipovetsky podríamos compararlo de alguna forma con aquel lapso que representaba ese *sueño hacia delante*, ese “todavía no” utópico del marxismo romántico de Ernst Bloch ya comentado; así como con ese espacio desierto o con esa especie de abismo que la crítica que realizara Jürgen Habermas, *Ernst Bloch. A Marxist Romantic*, a propósito de este utopismo descubre, al percatarse de ese espacio desierto tras la muerte de Dios o al escribir que Dios está muerto pero que su lugar le ha sobrevivido. Un lugar éste, en el que la humanidad imaginó a Dios y a los demás dioses y que, tras la caída de esta hipótesis ha permanecido vacío; una oquedad, que además J. Habermas interpreta como el ateísmo finalmente comprendido, y que, para este autor, traza las señas de un “futuro reinado de libertad”.

Así, todo este clima de desesperanza y de decepción en el que se encuentra sumida la sociedad y el arte de posguerra europeo, propiciará la convicción y la creencia en esta ausencia de sentido o de significado, abriendo la brecha para esta angustia metafísica del hombre que el artista canalizará en sus producciones. De esta forma, la alienación generada en la población por la violencia de la guerra y por este horror a la destrucción y a la muerte, será reflejada e interpretada de diferentes maneras en multitud de obras de gran número de artistas.



Fig. 80. GEERS, Kendell; *Timbuktu*. Instalación.

1.3. El fragmento, la ruina y el arte contemporáneo

María Zambrano reflexiona largamente respecto al concepto de *lo arruinado*. Así, la *ruina* es el lugar donde reside la huella de algo que no se encontraba aún en su entera plenitud cuando el objeto estaba intacto. Para Zambrano es en la figura del templo donde esta ruina adquiere su máxima representación; de esta forma, los vestigios de un templo son las ruinas que más nos conmueven, y es por este deterioro por lo que parece ser más perfecto y auténtico, cumpliendo así tanto como templo como por ser la ruina perfecta. M. Zambrano dice al respecto:

Entre todas las ruinas la que más conmueve es la de un templo.
Y es que el templo es, entre todo lo que el hombre ha edificado,
aquello que más rebasa de su forma, por perfecta, por adecuada

que sea. Todo templo, por grande que sea su belleza, tiene algo de intento frustrado, y cuando está en ruinas parece ser más perfecta, auténticamente un templo; parece responder entonces adecuadamente a su función. Un templo en ruinas es el templo perfecto y al par la ruina perfecta.⁹⁰ (Fig. 81).

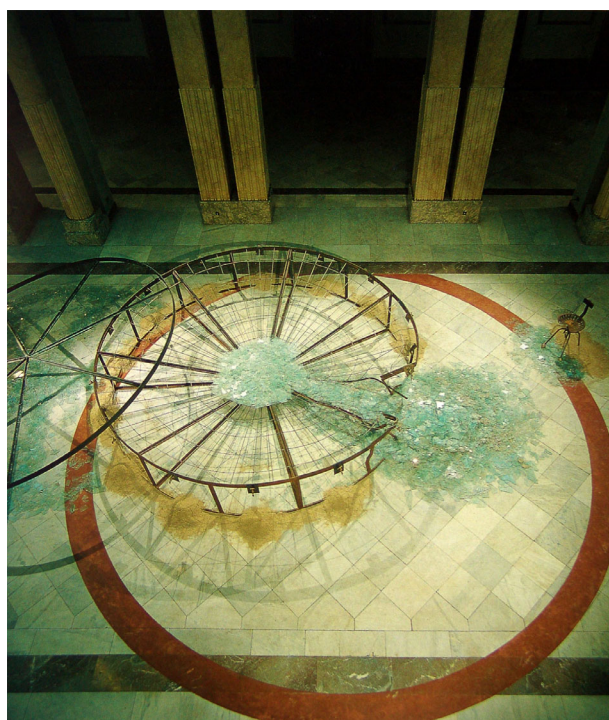


Fig. 81. CRIADO, Nacho; *No es la voz que clama en el desierto*, 1990. Instalación.

⁹⁰ Zambrano, María; Texto aparecido en Derrida, Jacques; *“La escritura como aventura seminal de la huella. Différance y diseminación”*. Textos de pensamientos y culturas. Revista Anthropos. nº 93 / Barcelona, Febrero, 1989. Pág. 3.



Fig. 82. CRIADO, Nacho; *Ellos no pueden venir esta noche...*, 1991.

De acuerdo con ello, las ruinas, ilustran la imagen del deseo que habita en lo más hondo de la vida de todo hombre; de que tras ese inevitable final algo suyo regrese a la tierra, cumpliendo así el ciclo vida-muerte, con la esperanza de que como nos dice esta misma pensadora: “algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la condición de lo divino.”⁹¹

Por lo tanto, como ya hemos estudiado, son los vestigios y artefactos de la cultura, los objetos, o los restos, los encargados de recordar, tras cumplir este ciclo, al hombre en este proceso; sirviendo, debido a su dualidad, como vínculo entre estos dos tiempos mencionados por Kubler, el tiempo biológico y el tiempo histórico, y manteniendo así viva la memoria del hombre a través de esta impronta que evoca la ausencia.

⁹¹ Zambrano, Opus. Cit., pág. 3.



Fig 83. CRIADO, Nacho; *No es la voz que clama en el desierto*, 1990. Instalación. Detalle.

1.4. El fragmento en el arte contemporáneo como evocación de lo ausente. La importancia de la vitrina

A propósito de este tema, F. Calvo Serraller recoge esta idea de la huella como vestigio de lo ya inexistente en un texto sobre la escultora Susana Solano, añadiendo un rasgo enormemente significativo, que en cierto modo, refleja la identidad de su poseedor, de su *alma*.⁹²

Calvo Serraller describe, en ese mismo texto, una antigua costumbre romana según la cual se guardaban en los armarios los penates de la estirpe familiar, que es como guardar las almas de los antepasados con el fin de que actuaran a modo de dioses protectores del hogar; de esta forma, el armario de la casa sería una especie de “almario” de ésta, puesto que en ellos reside este

⁹² Catálogo Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Susana Solano. Palacio de Velázquez. Prólogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, 1993.

Umwelt detenido, reflejando la identidad y el alma de sus dueños, algo que también se evidencia en las ropas y en los objetos personales contenidos en estos lugares.



Fig. 84. HIRST, Damien;

Y es que los armarios, y en concreto las vitrinas poseen esta característica recordatoria de los objetos que encierran, fragmentos de un universo íntimo y personal de aquel que fue su poseedor, evocando así al ausente a través de sus pertenencias o de lo que queda de ellas, pues según escribe George Bataille a propósito de estos vestigios:

No somos más que fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?. Todo lo que puedo hacer, por el momento, es añadir una nueva impresión final a las que ya he propuesto. [...] ⁹³

⁹³ Bataille, George; Aparecido en la Revista *Anthropos* con motivo de un texto de Derrida, Jacques; “*La escritura como aventura seminal de la huella. Différance y diseminación*”. Opus. Cit., pág. 2.

En este sentido, es reveladora la insistencia con la que son utilizados estos dispositivos de exposición para hablar de ese *Umwelt*, en el arte actual (Fig. 84); ya que si bien su utilización como objeto artístico comienza con creadores como Marcel Duchamp, y continúa en la década de los sesenta con artistas como Joseph Beuys (Fig. 84) o Eva Hesse, entre otros; es posteriormente empleada de un modo habitual, siendo hoy en día de uso generalizado en la escena contemporánea actual.



Fig. 85. BEUYS, Joseph; 1964, Vitruvian.

Quizá el empleo reiterado de estos objetos por parte de los artistas se deba a su capacidad para expresarnos la dualidad interior-exterior, y a las cualidades que permiten al artista poder trabajar frente a conceptos como lo colectivo, lo público y lo anónimo en contraposición con los de intimidad, privacidad e identidad.



Fig. 86. BEUYS, Joseph; *Der Fettstuhl*, 1964.

Conforme a estas ideas, resulta interesante observar cómo aquellos artistas que las emplean lo hacen, de una u otra forma, reflexionando sobre la existencia, sobre ese *Umwelt* que posee el hombre anteriormente comentado. Beuys, por ejemplo, nos hace reflexionar al mostrarnos en sus vitrinas objetos y fragmentos tales como pedazos de grasa, en referencia a la grasa que le salvó de la muerte tras su accidente de aviación, al ser derribado su aparato durante la Segunda Guerra Mundial cuando era piloto; véanse por ejemplo sus obras de vitrinas en las que encierra trozos de fieltro de distintos tamaños, pedazos de grasa amarillenta, un violín, un pequeño trineo, etc. (Fig. 85 & 86); Eva Hesse emplea estas vitrinas para colocar todo un repertorio de órganos antropomórficos; Louise Bourgeois (Fig. 87), en cambio, nos muestra a través de ellas pedazos de cuerpos desnudos, mutilados o desmembrados.

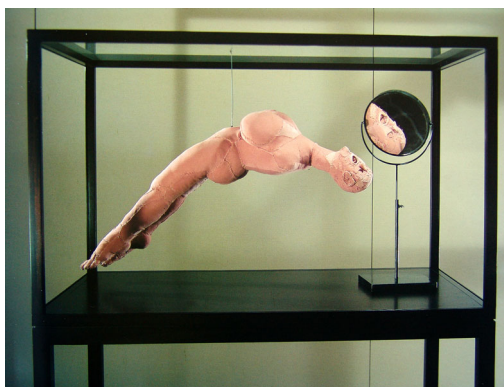


Fig. 87. BOURGEOIS, Louise; *Arched Figure*, 1999. (Tela rosa, espejo, madera y cristal).

Respecto a Louise Bourgeois, resulta interesante la utilización por parte de esta artista de dos tipos de vitrinas: unas en forma de estantes o vitrinas acristaladas propiamente dichas, y un segundo tipo construido a modo de jaula, compuesto con hierro, acero, etc., más frecuente en su producción actual. En referencia a las primeras podríamos citar obras como: *Le Maison*, (Fig. 88) de 1986, construida con acero y escayola, pues muestra en su interior formas orgánicas como pólipos y pequeñas formas bulbosas realizadas en ese material. Otra obra de este tipo sería *Le Défi*, (El desafío), de 1991, que representa una especie de aparador lleno de objetos de cristal como recipientes para el vino, escanciadores, etc. Como decíamos, el empleo de “celdas” o de “jaulas” a modo de enormes vitrinas puede observarse en obras como *Figura*



Fig. 88. BOURGEOIS, Louise; *Le Maison*, 1986.

arqueada, de 1999; *Celda X (autorretrato)*, de 2000; *Regresión*, de 2001; *Madre y niño*, de 2001; una serie de obras caracterizadas por el empleo de una anatomía humana desmembrada o de cuerpos dispersos, con el fin de reflexionar sobre la existencia y la fragilidad del ser humano ante ésta.



Fig. 89. BOURGEOIS, Louise; *Mother and Child*, 2001. (Tela, cristal y acero inoxidable)

De esta forma, respecto al uso que los artistas hacen de estos objetos expositivos, es característico el paralelismo que éstos establecen con el ámbito clínico y hospitalario, mostrando asépticas vitrinas (Fig. 90), empleando el contraste entre lo orgánico del contenido -restos biológicos- con lo estéril e inerte del continente, lo que induce, por tanto, a meditar sobre todas las nociones que estamos comentando de existencia y muerte.

Calvo Serraller, reflexiona en el texto anteriormente citado sobre el uso de este objeto expositor por la artista Susana Solano; en concreto nos interesa su comentario a la obra *Mill fulles*, una alusión irónica de S. Solano a los pasteles conocidos popularmente como “milhojas”, en la que aparece una

vitrina como elemento sustentante de la misma; sin embargo, esa pila de hojas no alude a una apetitosa pastelería, sino que es una metáfora de la masiva acumulación de partes de defunción causados en tiempo de guerra que, encerrados en esas urnas, no consiguen ser más que eso, papeles sin atribución, ocultando asépticamente que tras cada hoja existe un ser individual. Puede observarse aquí, nuevamente, la vinculación de estos objetos metafóricos con la reflexión sobre este *Umwelt*, sobre este *tempo* de muerte.



Fig. 90. HIRST, Damien; *Adam & Eve Banished from the Garden*, 2000. (Sábanas, acero y cristal). Instalación.

Sobre las consecuencias generadas por este *Umwelt* trabaja el artista alemán Hans Haacke, relacionando esta magnitud con conceptos como lo arrasado, lo demolido y *lo arruinado*; unas nociones desde las que parte para la elaboración de su gran instalación para el pabellón alemán de la Bienal de 204

Venecia en 1993 titulada *Germania* (Fig. 91); una obra que ganó el Premio al Mejor Pabellón. A través de esta instalación, junto a la cual se exponía una fotografía de Hitler y Mussolini inaugurando otra Bienal de Venecia, H. Haacke ofrecía a un mismo tiempo dos paisajes de desolación y desesperanza; dos grandes salas vacías cuyo suelo de mármol había sido hecho pedazos.



Fig 91. HAACKE, Hans; *Germania*, 1993. Instalación.

H. Haacke trata de hablarnos de esta forma, a través de esta instalación sobre las ruinas, de nociones como la muerte, la devastación y la fragilidad del individuo ante la barbarie y la locura de la guerra. Un conflicto, el de la II Guerra Mundial, por otra parte, que fue el de su país, y con el que a propósito de estas ruinas, de estas presencias de fragmentos, pretende motivar la

reflexión del espectador, incitando también a la realización de una autocrítica, con el fin de preservar en la memoria estos terribles acontecimientos históricos que nunca debieron producirse.

1.5. El fragmento y la negatividad

Uno de los instrumentos de expresión frecuentemente empleado en el arte de este período para interpretar toda esta atmósfera del momento será sin duda alguna el mecanismo de la negación. Un dispositivo, que, por otra parte, pasará a partir de este momento a tomar las riendas del mundo del arte, resultando factor fundamental en la interpretación de las producciones contemporáneas, y cuyo motor principal no es otro que la transgresión.

Por todas partes surgirán manifestaciones artísticas donde esta transgresión, característica de la negación, será empleada como espoleadora de esta conciencia social. Dicha transgresión será, de este modo, empleada por el artista para intentar romper con las rígidas estructuras sociales establecidas, contra los abusos de poder y la tradición; algo que, como señala Gilles

Lipovetsky tratará de instaurar como “ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos”.⁹⁴

Asimismo, será a través de este mecanismo de la transgresión como el artista en este clima de desencanto y desilusión, tratará de representar el malestar de una existencia humana, de un espíritu del tiempo o *Zeitgeist* que, consciente del poder devastador del hombre, de la violencia y de la muerte que el hombre es capaz de generar, se repliega y se encapsula en sí mismo.

Todo este contexto propiciará así una transformación del arte en una serie de creaciones experimentales que se irán tornando cada vez más indescifrables y crípticas, debido en gran medida a la complejidad que dichas obras adquieren. Estas producciones artísticas cada vez más ininteligibles se difundirán materializándose, cada vez más, en forma de enigmáticas piezas configuradas en base a estos fragmentos y vestigios mencionados.

De tal modo, que, en relación a este carácter cifrado del arte, casi jeroglífico, Bertold Brecht por ejemplo, señalaba como una de sus principales condiciones el efecto de la distanciación; una práctica que nos provoca sentimientos encontrados tales como la sorpresa, la sospecha o el rechazo, etc.

⁹⁴ Lipovetsky, Opus. Cit., pág. 9.

Una realidad que sería destacada también por Theodor Adorno al establecer una serie de relaciones entre el arte y esta visión negativa del mundo, o al afirmar el talante “intelectualista”, intransigente y hermético característico de este arte, cuando lo califica de *criptograma* en su *Teoría Estética*:

El arte moderno, imagen de la decadencia, es simultáneamente un criptograma: Por la negatividad de la imagen del mundo, el arte expresa lo inexpresable, es decir, la utopía o, más exactamente, la posibilidad real de la utopía, real e infortunadamente confundida hoy con la posibilidad de “catástrofe total”.⁹⁵



Fig. 92. KAORU, Izima; *Shinohara Ryoko*, 1996.

⁹⁵ Adorno, Opus Cit., pág. 56.

Teniendo en cuenta todo ello, es fácilmente explicable esta encriptación de las producciones artísticas, que a través de una serie de recursos emplearán la dialéctica negativa para tratar temas como la muerte, la destrucción o la desaparición; consecuencias lógicas de este desarraigo del artista provocado por una sociedad sumida en la absoluta conmoción.



Fig. 93. NITSCH, Hermann; *Das Orgien-Mysterien-Theater*, 1998.

Así, todo este mecanismo de la negación, desde la época de las vanguardias pasará a tomar las riendas del mundo del arte; algo que sin embargo, contradictoriamente, en opinión de algunos expertos dejará de ser propiamente transgresor, como así lo preconizan autores como D. Bell al afirmar que:

Desde hace años, las negaciones del arte moderno son repeticiones rituales: la rebelión convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivamos el fin del arte: vivimos el de la idea de arte moderno.⁹⁶

⁹⁶ Paz, Octavio; *Point de convergence*. Gallimard. 1976. pag.190. Citado por Lipovetsky, Gilles en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Opus. Cit., pág. 82.

Ese sinsentido nihilista del que Nietzsche es su máximo representante cuando aboga por un nihilismo activo, de corte destructor, nos remite a toda esta estética negativa en la que, como decíamos anteriormente, la noción de *tragödie* cobra plena significación.



Fig. 94. NITSCH, Hermann; *6-Taggenspiel*, Prinzendorf 1998

Esta noción de tragedia o de drama nietzscheano, es considerada por Lyotard como una de las categorías propias del arte contemporáneo, en donde conviven estos conceptos con nociones como la de sublimidad, de lo apocalíptico (Fig. 94), etc. entre otras muchas. De este modo, Lyotard contempla el arte actual como un complejo espacio donde interaccionan estas categorías mencionadas en sus distintos grados de intensidad, por lo tanto podría decirse que la escena artística actual sería una especie de laberinto de lenguajes, una especie de amalgama o magma que se desliza hacia la crisis.

Así, la dialéctica negativa de la que estamos hablando, resultará empleada por infinidad de artistas plásticos contemporáneos a través de la incorporación en

sus producciones de esta estética de lo sublime en la que reside el origen de lo *trágico*, y en la que se funden géneros como lo dionisiaco, lo horrible o la desilusión, debido a este habitar un mundo sumido en crisis; un dilema, éste, que en las sociedades modernas, es ante todo de índole cultural y espiritual.

De este modo, el sinsentido nihilista nietzscheano con su recuperada noción pagana de la tragedia griega, en la que se amalgaman toda esta serie de categorías comentadas como la desilusión, lo apocalíptico, lo horrible, entre otras, portan según el propio Theodor Adorno la herencia de este terrible germen que es la negatividad. Unas categorías que además de introducir este principio negativo en el arte contemporáneo añadirán en estas nuevas producciones artísticas lo cómico. Así, ambas percepciones residirán en el sentimiento del nuevo arte.⁹⁷

En relación a esta concepción trágica nietzscheana, es interesante recordar, por ejemplo, la opinión que le merecía a Walter Benjamín la noción de arte,

⁹⁷ Theodor Adorno afirmaría en su *Teoría Estética* a propósito de lo sublime: “Herencia de lo sublime es la dura negatividad, desnuda y sin apariencia, tal como la prometió un día la apariencia de lo sublime. Pero es también la herencia de lo cómico, que entonces se alimentaba del sentimiento de lo pequeño, de lo amanerado e insignificante y hablaba casi siempre a favor del poder establecido. Lo cómico es lo que se ha convertido en nada a causa de sus exigencias de relevancia, exigencias que anuncia por su mera existencia y mediante la que se pone del lado del enemigo; pero no menos nulo es también, cuando se lo mira profundamente, ese enemigo, el poder y la grandeza. Lo trágico y lo cómico se hunde en el arte nuevo, y así se conservan en él” (...). Adorno, Theodor; Op. Cit. pág. 262.

cuando establece que no es más que una especie de adiestramiento o preparación para la muerte:

(...) Para quien el arte no puede ser sino shock, desarraigo continuo y en el fondo, ejercicio de mortalidad.⁹⁸



Fig. 95. HERMANN, Nitsch; *Asolo Raum*, 1970.

De esta forma, toda esta serie de producciones artísticas en cierta medida transgresoras y enigmáticas nos remiten a esta serie de conceptos mencionados, como la noción benjaminiana de mortalidad. Así, podemos observar la relación directa que existe entre, por ejemplo, nociones como la

⁹⁸ Walter Benjamin. Citado por Vattimo, Gianni; *La sociedad transparente*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990. Pág. 149.

negatividad y el vacío; donde toda esta angustia por la muerte puede verse condensada en ese espacio desocupado que nos habla sobre la ausencia de un ser, de un *Dasein*, como diría Heidegger, que ya ha cesado.

2. *La ausencia*

Como hemos estudiado, la utilización de huellas y fragmentos como evocación de la fragilidad de la existencia humana frente al tiempo, nos induce a analizar estas constantes en relación al concepto de la muerte, al vacío que este acontecimiento provoca y a reparar en aquellos pequeños fragmentos y huellas de todo tipo, objetuales en definitiva, que el 'Ser' abandona tras de sí, reflexionando sobre la evocación que este pequeño universo íntimo hace de la ausencia, y que es recreada por multitud de artistas contemporáneos como Christian Boltanski, realizando toda una serie de producciones artísticas relacionadas con esta *iconografía de la intimidad*.

2.1. *Muerte, vacío y fragmentación.*
Artista: Alberto Giacometti

En referencia a estas nociones reveladoras de la angustia ante la muerte, que implica la negatividad y el vacío, existen una serie de conexiones respecto a esa necesidad del artista de crear estos objetos y producciones como una solución a lo que Miguel de Unamuno denominó el *sentimiento trágico de la vida*. Así, el arte simbolizaría de algún modo un tipo de *curación* de la muerte, esta idea benjaminiana que hemos comentado, al reproducir una especie de salvación *pseudo-religiosa*, de una nueva sociedad occidental que, en cuanto a “contemporánea”, ha sustituido aquel sentimiento religioso por este otro de carácter laico que implica esta premisa nihilista del “vacío”, que hemos comentado.

Joseba Zulaika, catedrático de antropología en EEUU, por ejemplo, interpreta la creación artística como una solución estética ante este vacío, comentando al

respecto la obra de Jorge Oteiza, a quien relaciona incluso; al situarse en presencia de sus estatuas y comulgar con ellas, o al divinizarse espiritualmente en una especie de “super-hombre” nietzscheano, según una visión agustiniana del arte como metáfora del sacramento, etc.



Fig. 96. NITSCH, Hermann; *Das Orgien-Mysterien-Theater*, 1998. Acción.

De este modo, todo ejercicio de *desocupación* que supone este uso del vacío es interpretado desde este punto de vista antropológico para reflexionar sobre la muerte y tratar de aliviarla de algún modo. Así, ese empleo del vacío y del fragmento en el arte es recurrente en las obras de numerosos artistas, como por ejemplo, en las acciones de algunos de los artistas pertenecientes al Accionismo Vienés, como Hermann Nitsch, con sus prácticas sobre enormes animales como vacas y toros sacrificados y abiertos “en canal” (Fig. 96) y de esta forma, *vaciados*. Una operación, ésta de la desocupación, que los antropólogos asocian como una metáfora de la *curación*. Por lo tanto, estos artistas estarían exorcizando a su vez el propio “vacío” de la muerte, del mismo modo que anteriormente lo hiciera en su obra a finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Alberto Giacometti; para quien este vacío llega a ser un tema incluso obsesionante en toda su producción.

En este sentido, la obra de A. Giacometti demuestra este nuevo incentivo creador que nada tiene que ver ya con la iluminación positiva, sino que, como decíamos anteriormente, se encuentra de alguna forma en conexión con una especie de respuesta al sentimiento trágico de la vida. Se trataría así de una iluminación de carácter negativo donde esa negatividad, ahora, representa la muerte de Dios; una iluminación carente de Dios. Así, esta *ausencia* de Dios pasa a constituirse ahora como el proceso impulsor para la creación, un impulso laico de salvación cuyo origen no es ni más ni menos que tanático; pues el aliciente que representa esta nueva iluminación no esconde otra cosa que el miedo a morir.

Este miedo a la muerte que atormenta al artista queda patente en una ocasión, con motivo de la muerte de su gran amigo y artista Georges Braque, cuando tras haber expirado, una mosca se adentró en la boca abierta del difunto. Un hecho éste que le impresionaría fuertemente, llevándole a reflexionar si cabe aún más sobre su concepción del vacío, de este espacio negativo que, del mismo modo que el insecto mencionado, se apodera de los cuerpos *dejando de ser*, “nadificándose” como él mismo indica tras introducir esa Nada en sus cuerpos, ese vacío que tanto le obsesionaba.(Fig. 97)

De este modo, A. Giacometti se siente obsesionado por esta angustia de la muerte, por ese vaciarse de los cuerpos vivos para pasar a ser carcasas vacías,

seres sin hálito de vida. Así, toda su producción artística está agujereada por la Nada, por ese vacío que la configura.

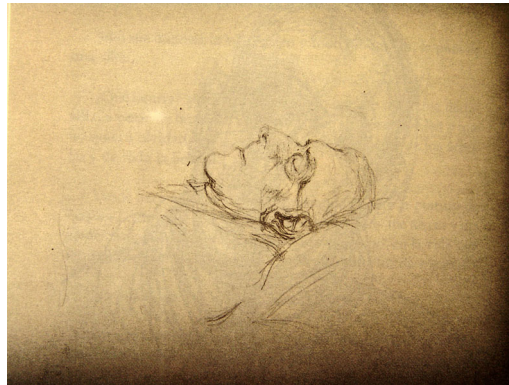


Fig. 97. GIACOMETTI, Alberto; *Georges Braque*, 1963.

La importancia otorgada por dicho artista a la presencia activa de ese vacío, se demuestra por ejemplo, una y otra vez, en la incesante recurrencia de la que hace uso en toda su producción. Un espacio negativo que conforma violentamente sus trabajos desde este vacío, creando, de este modo, una serie de esculturas, que mudas e inmóviles bien pudieran haber surgido de la más absoluta oscuridad.

Este protagonismo de la oquedad como condición fundamental de la obra de A. Giacometti es una de las características inherentes de su obra, pues la predominancia de esta vacuidad, es mostrada en todas y cada una de sus creaciones artísticas, tanto en lo concerniente a la configuración de obras de

tipo escultórico, como también pictórico, etc. Un concepto, éste, el del vacío, fundamental en la producción de sus obras, realizadas en relación a esta noción, como si otorgara incluso un solo sentido o una perspectiva única a la contemplación de las cosas y a cada instante vivido.

Esta circunstancia, que, por otra parte, se palpa en cada una de las conversaciones y escritos de A. Giacometti,⁹⁹ cobra forma y vida a través de esta serie de obras y esculturas que ese vacío concreta y funda con violencia, delineando sus contornos y delimitando los seres, y siendo, como define el propio Jacques Dupin,¹⁰⁰ como el *ácido* que corroe el cuerpo de estas esculturas y les otorga su tensión, su respiración, el vigor dubitativo y el movimiento de su obertura infinita.

Ocurre que, esa negatividad fundada en el espacio negro que representa, por ejemplo, la oquedad desnuda de la órbita de una calavera, nos remite a este vacío referido a esa angustia de muerte ya comentada.

Contra el mundo distante, contra la estructura impuesta, la visión
por transparencia del esqueleto, del cráneo y de la órbita hueca, -

⁹⁹ Por ejemplo a través de la fascinación que ejerce ese vacío en la obra gráfica del grabador francés Jacques Callot, que irrumpe en sus paisajes abiertos, extensos y vastos poblados de personajes.

¹⁰⁰ Dupin, Jacques; *Giacometti oral y escrito*, en Alberto Giacometti: Escritos. Preparados por Mary Lisa Palmer y Francois Chaussende . Presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin. Editorial Síntesis, S.A. Colección El espíritu y la letra, nº 6. Madrid. 2001. Pág. 27.

el vacío es la fuerza de vida, la efervescencia en cada uno, el principio instaurador... Royendo antiguas y tenaces opacidades, abre el espacio a la irrupción del exterior y del futuro, a la emancipación de gérmenes ocultos, a la luz... Negatividad en marcha en el interior de la forma y de la visión, síncope en el ritmo y desgarrón en la trama, desnuda y pone en carne viva, nivela y fecunda una materia alterada, una sustancia ávida.¹⁰¹
[...].

Ante ello, cabe decir que toda la creación que realiza A. Giacometti está fundada en la obsesión que representa para él la angustia de la muerte. Todos y cada uno de sus trabajos son realizados en base a esta preocupación, como se aprecia en su afirmación de que esculpe para “protegerse de la muerte”, para “defenderse de la muerte, del hambre, del frío”; en definitiva, para ser lo más libre posible, como escribe el propio autor en *Mi realidad*:

Ciertamente practico la pintura y la escultura, y esto desde siempre, desde la primera vez que dibujé o pinté, para morder la realidad, para defenderme, para alimentarme, para crecer; crecer para defenderme mejor, para atacar mejor, para agarrarme con uñas y dientes, para avanzar lo más posible en todos los planos,

¹⁰¹ Leiris, Michel; y Dupin, Jacques; Opus. Cit., pág. 27.

en todas las direcciones, para defenderme del hambre, del frío, de la muerte, para ser lo más libre posible; lo más libre posible para intentar –con los medios que hoy me son más propios –ver mejor, comprender mejor lo que me rodea, comprender mejor para ser lo más libre posible, crecer lo más posible, para gastar, para entregarme al máximo en lo que hago, para correr mi aventura, para descubrir nuevos mundos, para hacer mi guerra, por el placer (¿?) por la satisfacción (¿?) de la guerra, por el placer de ganar y de perder. [...] ¹⁰²



Fig. 98. GIACOMETTI, Alberto; *Tête noire*, 1951.

¹⁰² Giacometti, Alberto; *Mi realidad*. Escrito por Giacometti en respuesta a una encuesta de Pierre Volboudt: *A cada cual su realidad*, a la que respondieron diecisiete artistas. *Giacometti oral y escrito*; Opus. Cit., pág. 121.

Alberto Giacometti se acerca así a la creación para liberarse de la muerte, para huir de esta obsesión que le atormenta y le posiciona en esa negatividad artística que, de algún modo, se establece como motor de su creación y que le conduce al empleo de la fragmentación como lenguaje artístico. Así, los fragmentos de cuerpos que configuran algunas de sus obras como la pierna, el brazo o la nariz enuncian de alguna forma esta obsesión de muerte recogida a través de toda esta estética de la negación que trastoca y elimina los valores y los conceptos artísticos tradicionales y los sustituye por estas terribles nociones sobre el poder destructor de la muerte y del ser humano. De esta forma, Alberto Giacometti representará este sentimiento trágico y esta decepción por la cual llega a compararse el mundo con el escupitajo, el vómito o el excremento, como así escribe Georges Bataille en *Lo informe*. Una negatividad expresada a base de fragmentaciones y huellas que son empleadas también por Germaine Richier, Fautrier o Wolls.

La gran cabeza trágica de Alberto Giacometti es desintegrada y desfigurada en tal grado por el artista hasta llegar al límite de la representación, regresando así una materialidad casi ininteligible, que representa el rostro descarnado de la muerte. Un rostro agujereado por ese vacío de la “Nada”, que está presente en todas las guerras.

Bernard Ceysson en *La figura ausente*, un texto incluido en el libro *Europa de Postguerra. 1945-1965. Arte después del diluvio*, comenta cómo A.

Giacometti se encuentra tan angustiado con la muerte que incluso llega a ver en las figuras vivas la metamorfosis de sus cabezas en cráneos, dice así:

[...] Lo que sorprende, lo que ciega, lo que hiere nuestra mirada, son los ojos vacíos, las órbitas huecas, agujereadas, o las miradas borradas, las caras sin ojos y las miradas de las caras de numerosas obras figurativas de la guerra y de la postguerra, donde se refleja esa lenta degradación de la cabeza hacia el hueso, hacia el cráneo.¹⁰³

Unas esculturas que estremecen a B. Ceysson y que le recuerdan a la oscilante realidad mencionada por E. M. Cioran situada entre la “apariencia y la nada, entre la forma engañosa del ser y su ausencia”.¹⁰⁴ Una realidad, la de esas esculturas hieráticas y enjutas de A. Giacometti, amenazada por la Nada de un vacío que poco a poco va apoderándose de ellas, sometiéndolas hasta reducirlas a la más absoluta desmaterialización, a la máxima verticalidad, como ocurre en numerosísimas esculturas como en el caso de *Diego con*

¹⁰³ Ceysson, Bernard; *La figura ausente* dentro de *La estatua imposible*, en Europa de Postguerra. 1945-1965. Arte después del diluvio. Catálogo de la exposición de la Fundación “La Caixa”. Exposición coproducida con el Ministerio de Educación y Asuntos Sociales de Austria. Barcelona 12 de mayo-30 de julio de 1995. Viena 10 de septiembre-10 de diciembre de 1995. Pág. 177.

¹⁰⁴ Cioran, E. M.; *Précis de décomposition*, París, 1949. Citado por Ceysson, Bernard; *La figura ausente* dentro de *La estatua imposible*, en Europa de Postguerra. 1945-1965. Arte después del diluvio. Opus. Cit., pág. 177.

jersey (1953), donde pese a la anchura de hombros del propio cuerpo, Giacometti elabora un retrato construido sobre un cráneo asombrosamente estrecho y pequeño; *Mujer alta I*, *Mujer alta II* (1960) (Fig. 99), en las que brazos y piernas se presentan como extremidades terriblemente deformadas y estiradas, o los famosos bustos en bronce de Eli Lotar o de la compañera del propio Giacometti, *Annette*, (1960) (Fig. 101), en los que vuelve a estar presente esta divergencia entre las dimensiones del busto y del cráneo, produciéndose así esta falta de correspondencia también entre la deformación craneal, que de un modo evidente destaca por su exacerbada verticalidad, con las medidas y la anchura de un cuerpo que resulta del todo discordante.

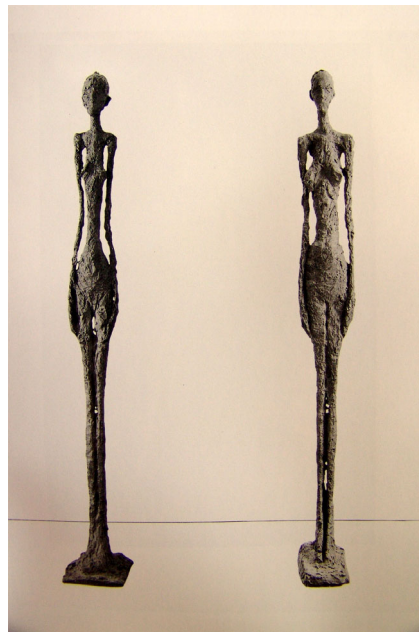


Fig 99. GIACOMETTI, Alberto; *Mujer alta I & II*, 1960.

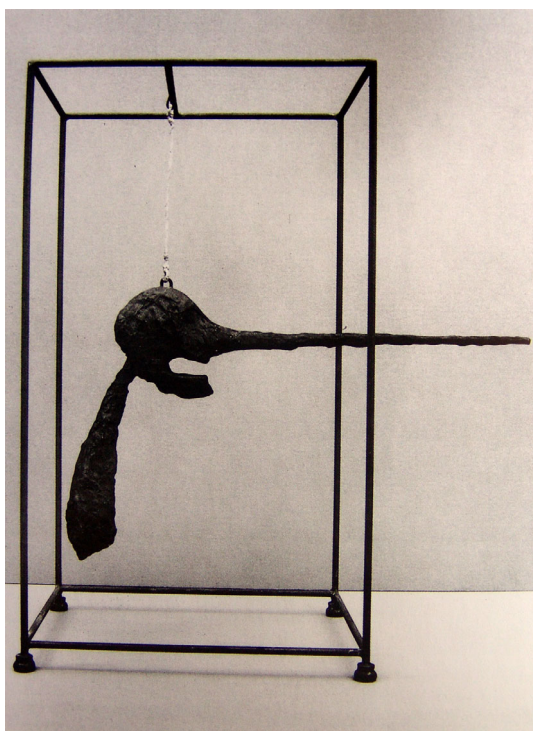


Fig. 100. GIACOMETTI, Alberto; *La nariz*, 1947.

De este modo, Alberto Giacometti emplea esta verticalidad como mecanismo de esa negatividad tan característica de toda su obra, y, se sirve de dicha verticalidad para reflexionar sobre esta capacidad del espacio o del “vacío” para engendrar toda una serie de obras en las que interacciona sus esculturas con esta “Nada” a través de sus límites y de sus contornos. Este hecho puede ser observado con toda claridad en obras como *La nariz*, (1947) (Fig. 100), donde la estructura metálica cúbica de la que pende la cabeza de bronce está

actuando como configuradora del espacio. Así, A. Giacometti delimita a través de esta “jaula” o “caja” imaginaria un *vacío* “medido” o “calculado”, respecto al cual ha de contemplarse la propia cabeza de esta escultura suspendida en su interior. Una cabeza, por cierto, configurada ella misma también en base a esta verticalidad mencionada, y acentuada, si cabe aún más, por un cuello infinito que de ella pende. Esta escultura que más que cabeza propiamente dicha resultaría “cráneo” o “calavera”; como denota su mandíbula inferior desprovista de cualquier ínfima cantidad de carne, de masa muscular e incluso privada de dientes y muelas, de no ser por la extensiva y afilada nariz que rompe esta noción de esqueleto humano, y que sirve al escultor a la vez para atravesar de un modo radical e incluso violento ese espacio de la “Nada” configurado en torno a esta estructura mencionada. Así,



Fig 101. GIACOMETTI, Alberto;
Annette, 1960.

A. Giacometti utiliza esta forma metálica cúbica como configuradora de un espacio compositivo en el que la escultura, un *fragmento corporal* parece sometido a las vicisitudes de ese espacio de la “Nada” más amenazadora, de una vacuidad que siembra el germen de la angustia, y que es caracterizada, como decía Martin Heidegger, por su indeterminación, pues no reside en ningún lugar en concreto, y es, asimismo, la encargada de fundar a este Ser del *Dasein* de igual forma que es apoyada y sustentada en esa “Nada” la escultura-fragmento

de Giacometti; atravesada de punta a punta por esa vacuidad.

A propósito de esta idea de verticalidad tan patente en toda la producción de A. Giacometti, éste llega incluso en una de sus obras a renunciar a esculpir en volumen la cabeza de su padre. De este modo, el escultor llega a representar el cráneo y el rostro a través de una placa en la que dibujará mediante incisiones y cortes en el metal los rasgos más determinantes y característicos de su rostro, produciendo así una especie de máscara abstracta desmaterializada.



Fig 102. GIACOMETTI, Alberto; *La pierna*, 1958.

Otra obra de características similares a la de *La nariz* anteriormente comentada, aunque posterior resulta *La pierna*, (1958), un trabajo realizada en bronce en la que A. Giacometti vuelve a partir de esta noción de la fragmentación para hablarnos del drama de la muerte y del miedo al vacío. Así, sitúa sobre un pedestal el *fragmento* de una pierna entera apoyada sobre su pie. La noción de muerte, incluso de mutilación resulta evidente si observamos cómo sobre la parte superior del muslo asoma el hueso de un fémur mutilado y separado del resto de un cuerpo humano. Así, A. Giacometti está realizando una reflexión en torno a este concepto de fragmento, de ruina o de “resto” de lo que queda de un cuerpo, nociones todas estas ya comentadas en nuestra investigación.

2.2. *La estética de la negatividad.*
Artista: Arnulf Rainer

Como hemos podido comprobar en esta investigación, el empleo de una serie de nociones para hablarnos de la angustia de la muerte a través de metáforas negativas tales como el *vacío* o la *fragmentación* del sujeto, resulta frecuente dentro del terreno artístico. Una vacuidad negativa, ésta, que obsesiona, y que es utilizada por muchos artistas de la actualidad contemporánea, no siendo únicamente exclusiva de la obra de Alberto Giacometti, aunque este artista represente con su utilización en su obra un importante precedente a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta.

Así, en lo que respecta a todas estas metáforas de acabamiento y angustia que representan el vacío o la fragmentación, de algún modo son empleadas por su

conexión con la muerte como premisas nihilistas que incentivan al artista en su impulso creador a través de una especie de iluminación laica. Un proceso éste, que se encuentra presente en la obra de A. Giacometti, y por el cual también se guía el artista Arnulf Rainer en sus creaciones, al reunir todas las características de una estética que sería denominada por Theodor Adorno como “dialéctica de la negatividad”; un lenguaje que será adoptado por multitud de artistas disconformes con la sociedad en crisis del momento.

Los trabajos de Arnulf Rainer pertenecen al ámbito gestual de un expresionismo informalista muy influido, como decíamos, por esta *iluminación negativa* que conlleva esta práctica de la dialéctica de la negatividad. Una dialéctica preconizada ampliamente por Friedrich Nietzsche en su producción filosófica, e introducida por A. Rainer a su praxis pictórica mediante la incorporación de potencias destructoras como factores *iluminadores* e indispensables para llevar a cabo cualquier tipo de producción plástica.

A. Rainer aborda así una serie de trabajos pictóricos desde la perspectiva de la muerte, un concepto al que se aproxima en su pintura con algunos sentimientos un tanto místico-religiosos, y que está presente en el trasfondo intelectual de toda su producción plástica. Esta idea de la muerte será tratada junto a otros temas tan profundos e insondables como la noción del

sufrimiento o de la violencia humana; todos ellos conceptos muy influidos por esta visión nietzscheana de la existencia humana, en la que tienen gran peso la noción de la *tragedia*.

Con su obra, Rainer nos muestra a través de esta estética de la negatividad empleada a lo largo de toda su producción, una fascinación por lo trágico, por lo “terriblemente bello” y a la vez inaceptable de la guerra, del sacrificio, así como por cualquier impulso humano y, en definitiva, por cualquiera de las expresiones de la destrucción. Unas emociones, que como pasiones en sí mismas forman parte de la vida del hombre; recordemos la visión hegeliana sobre la historia universal, esta controvertida idea de la Historia Universal del hombre como el altar donde se sacrifica la felicidad de los pueblos, la vida de los individuos, etc. en pro de un supuesto fin sublime, de una supuesta “perfección” que será alcanzada en base a este supuesto Logos Universal. Rainer renuncia, sin embargo, a creer en cualquier esperanza positiva; algo que nos demuestra una y otra vez a través de cualquiera de sus series de producciones en las que perfila esta agonía y esta angustia suya ante la muerte. Así, el uso constante de la *huella* en la realización de diferentes series pictóricas es empleado por A. Rainer desde el denominador común de un fuerte impulso destructor, donde toda esta violencia es vehiculada por el artista hacia el plano creativo, dando lugar a unos trabajos en los que se condensan todas estas nociones de angustia o de temor. Un miedo generado por la muerte que manifiesta en su obsesión por esa idea de la *fragmentación*

del individuo o de la disolución de un rostro a través de pinturas simuladamente “automutiladoras” . De este modo, sus producciones se adentran en muchas ocasiones en los límites de la representación, marcadas fuertemente por este carácter trágico y fatalista.

No resulta casual, por lo tanto que este artista compartiera ciertas afinidades con algunos artistas del grupo de los Accionistas Vieneses, con los que incluso estuvo vinculado en la década de los años sesenta, pues dicho grupo participa también por una parte de ese sentimiento de raíces religiosas comentado y por otra de esa visión existencia humana trágica, donde la noción de la muerte y la realización de diversas prácticas en condiciones extremas les llevarán, a sus compañeros los Accionistas Vieneses, a realizar aquellas acciones de carácter límite como las producidas por Rudolf Schwarzkogler, Günter Brüs, Otto Mühl o Hermann Nitsch.; todos ellos, autores de impactantes sacrificios rituales animales o de las más transgresoras acciones auto-inflingidas. Y es que basándose en los mismos recursos artísticos como ese empleo de la huella o del gesto, Arnulf Rainer elabora respecto a esta praxis algunas de sus producciones, asimilando nociones como las empleadas por el grupo de los Accionistas Vieneses caracterizadas por esta gran dosis de negatividad (Fig. 103) y potencia destructora en temáticas como la superación del dolor por el cuerpo y la exaltación orgánica de las distintas vísceras y elementos corporales; unas nociones que en la figura de A. Rainer

se materializan en la utilización de éstas como materias pictóricas y pigmentantes sustitutas de la propia pintura al óleo y otros materiales.



Fig 103. RAINER, Arnulf. *Sin título*, 1958.

Una buena prueba de ello son sus series de obras llamadas por el mismo autor *Blindmalerei*; se trata de una serie de trabajos realizados por el artista en la década de los años cincuenta con los ojos cerrados, así como otra serie ejecutada sobre los dibujos de pacientes y enfermos mentales de un psiquiátrico, además de dibujos de monos y chimpancés, etc. con el fin de indagar en los estados alterados de conciencia, como cuenta en sus Escritos:

[...] En 1951, a los veinte años, empecé a realizar dibujos con los ojos cerrados. Se había apagado mi fe en el arte del momento, pasaba por una crisis, había llegado a un punto muerto.[...]Viniendo del surrealismo, me sentía interesado por el automatismo psíquico. Así, me decidí a descubrir lo nuevo, lo desconocido, cerrando los ojos y dejándome resbalar hacia la siguiente idea, cediendo a todos mis impulsos, sólo deseando conocer mi propia voluntad y mis deseos. Esperé con el lápiz apoyado en el papel. Pero no hubo ningún movimiento, nada, absolutamente nada. Así, me decidí simplemente a mover la mano. Se impuso un cierto ritmo. Un tiempo después abrí los ojos.[...]Me encontré con gestos de dibujo que se me imponían una y otra vez: cortas abreviaturas que duraban unos segundos.[...]Había encontrado algo, había atrapado una motricidad de producción que ya no me abandonaba. Como un tirador o un espadachín, meforcé a la más severa concentración. Los garabatos se hicieron más definidos. Reconocí las figuras, eran siempre las mismas líneas centrales o verticales, a veces, como excepción, trazos ligeros, ondulados, como cabellos.[...] ¹⁰⁵
(Figs. 104 & 105).

¹⁰⁵ Rainer, Arnulf; *Dibujos a ciegas*, aparecido en *Escritos*. Publicado por primera vez en *Arnulf Rainer. Blindzeichnungen 1951-1973*. Verlag Wolfgang Hake, Colonia, 1973. Recogido en Arnulf Rainer: Campus Stellae. Catálogo de exposición del Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Comunicación Social., 1996. Pág. 82.



Fig 104. RAINER, Arnulf; *Schwarze Biegung*, 1963.



Fig 105. RAINER, Arnulf; *Stirnfederbug*, 1965.

Esta serie de trabajos y creaciones titulada *Blindmalerei*, parten de la experimentación en la pintura de *acción* con toda una serie de trazas y huellas que A. Rainer practicará influido por un expresionismo post-expresionista de reminiscencias claramente primitivistas. Así, realiza una serie de pinturas partiendo de esa ejecución violenta a la que es inducido muchas de las veces por la ingesta de determinadas sustancias químicas y drogas alucinógenas, como el LSD o la mescalina; unos productos con los que experimenta, como hemos comentado, con el fin de trabar cualquier posible freno de su conciencia a su actividad creadora, tratando así de alcanzar un estado de trance u otros estados alterados de conciencia para llegar a algún tipo de sublimidad mística. (Figs. 106 & 107).

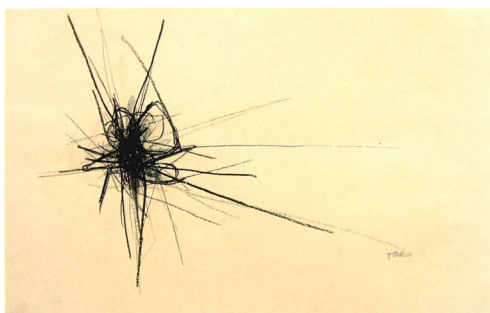


Fig 106. RAINER, Arnulf; *Zentralisation*, 1952.



Fig 107. RAINER, Arnulf; *Zentrale Krucifikation*, 1952-1954.

Todos estos trabajos que comienzan en concreto, en 1951, como un experimento personal, le llevan a realizar una pintura de acción en la que involuntariamente acaba incorporando estas substancias corporales como *huellas* y materias colorantes que funcionan perfectamente integradas dentro del conjunto de cualquiera de estas obras plásticas, como comenta el propio Arnulf Rainer en otro de sus Escritos:

[...] Una vez que pintaba las mejillas en una foto de gran formato, se me rompió el pincel en la embriaguez pictórica. Con la prisa lo intenté con las manos, golpeé las mejillas y me quedé fascinado por las bofetadas, por las marcas de los golpes de mis manos. Decidí continuar en esa línea de forma independiente. Surgió un problema, ya que yo suelo trabajar en series: a causa de mis impetuosos manotazos, tras varios golpes me lastimé las palmas de las manos. La sangre se mezcló con el color. [...]

El momento llegó un domingo del verano de 1973.[...] Las bofetadas podían comenzar. Un ayudante me daba un cartón tras otro. Yo apunté primero con una mano, luego con las dos y azoté el cartón. Pero la idea de que aquellos cartones duros y blancos como la nieve eran mejillas se disolvió pronto. En lugar de esto, me fascinaron las huellas restregadas que yo identifiqué con

impresiones de gestos traumáticos que mi *physis* pedía inconscientemente: centrípetas, verticales, diagonales. Movimientos de vaivén, estiramientos disyuntivos, exploraciones, etc. Pero rápidamente se volvieron a repetir los golpes y empezaron a dolerme terriblemente las palmas de las manos. Después de unos treinta intentos tuve que abandonar. Mi taller estaba repleto de cartones húmedos colgados. Algunos ya habían recibido salpicaduras de pintura de los otros.¹⁰⁶[...].

De este modo, realiza toda esta serie de ejecuciones de un modo frenético y con un alto grado de agitación, desentendiéndose por completo en esta labor del empleo de pinceles o de brochas, marcado por esa ingesta de estupefacientes y drogas mencionada, para pasar a pintar trazos y manchas de color compulsivamente con diferentes partes de su cuerpo como con las manos(Fig. 108), los brazos o incluso con los pies, como aclara en el mismo texto el propio A. Rainer al respecto:

[...] Desde ese experimento de pintura con las manos y con los dedos, a partir de un cierto nivel de excitación nerviosa dejaba

¹⁰⁶ Rainer, Arnulf; *Pintura gestual con las manos*, aparecido en *Escritos*. Publicado por primera vez en Wolfgang Hake Kunstraum, Munich, 1974. Reimpreso en *Hirndrang*, Otto Breicha (ed.), Salzburgo, 1980, y en *Arnulf Rainer*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1989. Recogido en Arnulf Rainer: Campus Stellae. Opus. Cit., pág. 85.

caer el pincel, mojaba las manos con pintura y modelaba con dos, tres dedos, o con toda la mano, embadurnando principalmente cuadros fragmentarios viejos en los cuales no había podido avanzar. Había descubierto en mí un método, había encontrado una parte psíquica que, mediante un acto agresivo de destrucción y corrección, me daba fuerzas para ir a por todas y transformar un cuadro viejo no muy bueno en uno mejor. [...]



Fig 108. RAINER, Arnulf; *Eschießungen, Hände erhoben*, 1976.

Otro grupo de trabajos realizado por A. Rainer a través de esta automatización o método de “pintura automática” como estos *Drogenzeichnungen*, (Dibujos creados bajo el efecto de las drogas), resultan las series realizadas a finales de la década de los años sesenta como *Profile*, (Perfiles) creados sobre diversos papeles transparentes, entre otros sobre *ultraphan*, como *Drei Gesichtsprofile*, (Dos perfiles), donde A. Rainer concreta a través de la libertad que le otorgan diversos gestos y trazos violentos unos rostros en color negro. Unas producciones sobre las que experimentará en profundidad ya en 1969, al elaborar su serie titulada *Faces Farsas*, un conjunto de trabajos creados a partir del experimento de ejecutar de la forma más rápida posible todo un repertorio de perfiles humanos. De esta etapa son sus dibujos realizados con pintura negra como *Nase und Lippen*, (Narices y labios), en los que a través de una especie de caligrafía contrastada delimita los contornos y marcas de facciones figuradas exageradas y deformadas hasta la desintegración.

Sobre esta noción de la desintegración comentada y de la disolución de la muerte A. Rainer trabajará el autorretrato fotográfico, en base al cual realiza diferentes series sobre estas fotografías ampliadas que modifica a través de la interacción del gesto y de la huella. Unas obras éstas, a través de las cuales el pintor lleva a cabo este tema que tanto le obsesiona: la *fragmentación* del individuo, una noción que es llevada hasta sus últimas consecuencias, llegando incluso a adentrarse en imágenes del ámbito de “lo informe” para representar toda la organicidad de un cuerpo humano gobernado por las

rigurosas leyes de la biología y, consecuentemente, caduco en su materia. Un terreno éste, el de lo informe, sobre el que ya escribiera Georges Bataille, y sobre el que A. Rainer difiere de este autor respecto del término en su interés por algunos matices, pues como para los Accionistas Vieneses con los que estuvo relacionado, para el pintor *lo informe* se integra en la forma como parte de su producción. (Fig. 109).



Fig 109. RAINER, Arnulf;
Totenmaske, (Chopin), 1978.

De este modo, a través de esta *fragmentación* de individualidades, de este rostro modificado por la acción violenta de unos trazos que lo deforman convulsamente y lo transforman en otro anónimo e irreconocible, A. Rainer dialoga una y otra vez con esta angustia, con este concepto del *fragmento* y de la pérdida de la individualidad ocasionada por la *disolución* que conlleva esta muerte. Todo esto puede observarse en su galería de pinturas de rostros anónimos modificados incansablemente una y otra vez, que transformados

violentamente se muestran irreconocibles como multitud de autorretratos suyos tales como *Selbstbegräbniss*, realizados entre 1969 y 1975, entre otros.

Todas estas nociones como la fragmentación y la disolución total del individuo, tanto en lo relativo al cuerpo como al espíritu humano, nos remiten así, a través de una serie de obras a imágenes como la del sufrimiento, la mortificación o la redención, conceptos todos ellos ocasionados por la preocupación ante este acontecimiento de la muerte, de gran importancia para poder comprender la obra de este autor (Fig. 110), que, en muchos casos, trascenderán la propia representación de ésta, al incorporar en muchas de sus obras el matiz de la sublimidad.



Fig 110. RAINER, Arnulf; *Christus*, 1986.

Con este proceder el pintor recrea a través de este fraccionamiento y esta descomposición de rostros y de imágenes, todo un universo artístico en torno a las huellas e improntas con las que elabora diferentes series pictóricas expresadas convulsivamente mediante violentas y nerviosas huellas trazadas en la más absoluta de las angustias.

A. Rainer ejerce de este modo, mediante el empleo de la *huella* y de la *fragmentación* una especie de exorcismo ante la muerte, del mismo modo que Alberto Giacometti lo realizara a través de la introducción del *vacío* en sus pinturas, dibujos y esculturas, acogándose ambos artistas a esta dialéctica de la negatividad. Una negatividad que, como hemos estudiado, en el caso de A. Rainer se encuentra íntimamente ligada a conceptos como lo sublime, amalgamada, además, en sus creaciones pictóricas con otros conceptos como lo dionisiaco o lo horrible. Todas estas nociones mencionadas, presentes a lo largo de su extensa trayectoria artística, pueden explicarse debido a que existe en A. Rainer una desilusión personal hacia el mundo, manifestada en todas sus producciones mediante esta representación del sufrimiento humano transmutado a través de nerviosos trazos, huellas y manchas que nos remiten al concepto de *tragödie* comentado anteriormente. Dicha noción no es otra que la obsesión del drama que ronda al artista, un concepto que es el de la *sublimidad trágica* de una belleza obscena en la que también tienen cabida las representaciones de “lo informe”, como sucede por ejemplo con sus series de

autorretratos fotográficos expresionistas o sus autorretratos en la cruz, (*Rainer im Kreuz*) (Fig. 111), realizados durante la década de los setenta.



Fig 111. RAINER, Arnulf; *Sin título (Rainer im Kreuz)*, 1973.

El empleo de la huella pictórica violenta y frenéticamente aplicada, unido al creciente uso del autorretrato fotográfico pasa a tornarse como significativo de su labor creadora en 1971. Así, empleando esta estética expresionista característica de la tradición histórica alemana, realizará toda una serie de trabajos donde la angustia y la pulsión tanática son expresadas con gran “automatismo” en una serie de obras influenciadas, como él mismo reconocería,

por el surrealismo y donde la noción de máscara mortuoria pasa a ser el nexo de estas producciones. De este modo, reflexionando sobre este concepto, en 1974 introducirá varias ideas y conceptos nuevos en su serie titulada Bustos griegos, al investigar en profundidad las diferentes representaciones de la mortalidad, mediante diferentes fotografías de difuntos y fotos de máscaras mortuorias. Unas imágenes que utilizará en sus obras a través de su incorporación en varios trabajos pictóricos, donde de un modo radical confronta la figura fotográfica con una suerte de abstracción gestual en la que es puesta de manifiesto toda la violencia, toda la tensión emocional anteriormente mencionada.

Otras series de trabajos relacionadas con esta *fragmentación* del individuo, con esta angustia sobre la disolución son sus *Totenmaske*, un conjunto de trabajos basados en esta noción de la máscara fúnebre. Una mascarilla, que, en palabras del propio A. Rainer representa:

El documento de la última expresividad humana.[...] Es el
vaciado de una autorrepresentación al entrar en lo inmediato sin
rostro [...] ¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Como si fuera definitivo. Sobre la serie de mascarillas funerarias*. Publicado por primera vez en *Arnulf Rainer, Totenmasken*, Edition der Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1978. Reimpreso en *Arnulf Rainer*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1989. Recogido en *Arnulf Rainer: Campus Stellae. Opus. Cit.*, pág. 90.

Dicha noción de “máscara” resulta el nexo de unión para una serie de fotografías realizadas ya desde 1978 hasta principios de la década de los ochenta, donde el pintor vuelve a trabajar a través de sus superposiciones, sobre diferentes máscaras funerarias, rostros de muertos, momias y calaveras. Rainer transmite así toda una serie de principios creativos y, según el propio autor “místicos”, fundamentales para llegar a comprender su trayectoria artística. De esta forma, se interesará por nociones como la muerte en relación al tabú de la disolución o en relación a la mística, el concepto de lo sagrado, la noción de extinción o el horror y la angustia de creer “en todo y en nada”.

Todas estas imágenes como los rostros de momias o las calaveras, revelan ese interés de A. Rainer por la máscara, por cuanto descubre aspectos de aquello que un día fue el rostro de un hombre. Así, investiga diferentes identidades a través de la observación de aquello que *ha cesado*.

En lo referente a los criterios de elección de determinadas máscaras funerarias frente a otras, Rainer escoge aquellas que le resultan más peculiares e interesantes, fotografiándolas en multitud de ocasiones él mismo o tomándolas de otros, pero siempre en función de criterios de máxima expresividad. Una elección ésta, que le hace escoger a gran número de pensadores y artistas frente a militares, políticos o empresarios, que considera de rostros vacíos. A. Rainer elige así máscaras como las de Franz Liszt,

Chopin, Johannes Brahms, Beethoven (Fig. 112), Joseph Haydn o Adolph Von Menzel Van Gogh, de 1979; unas fotos que transforma a través de huellas e improntas en un cúmulo de trazos, en un amalgama de surcos y de manchas expresivas, que manan de alguna parte del rostro, derramándose en el semblante ya ausente de su *Dasein* como si de un hilo de sangre se tratara.



Fig 112. RAINER, Arnulf; *Totenmaske (Beethoven)*, 1979.

La rigidez de un semblante cosificado por la muerte es de este modo, transformada así por el artista a través de esta *fragmentación* y de este “sepultamiento” simbólico del rostro, de este “enterramiento” bajo la superficie pictórica o acuosa de la tinta china, que borra sus rasgos más característicos hasta llegar a su más absoluta disolución, hasta transformarse en esta máscara representativa del vacío, en ese rostro de la “Nada”, *vaciado*, que obsesiona tanto a algunos artistas como a A. Giacometti. Así, mediante la

aportación de la pintura se produce esta aparición de la “Nada”, del vacío, que convierte a los seres en individuos anónimos caricaturizados en esta imagen de la máscara. Un artificio éste de las máscaras que el propio A. Rainer define como patéticas, heroicas o llenas de falsedad; y en las que reconoce la dificultad de llegar a vislumbrar el verdadero rostro de la muerte (Fig. 113), pues en sus *Escritos* comenta de ellas: “modificadas y maquilladas para embellecer el recuerdo, imponían el cuidado de la imagen sobre las últimas verdades”.



Fig 113. RAINER, Arnulf.
Totenmaskenübermalung (Hl.
Vinzenz Pallotti). 1983-1984.

De esta forma, A. Rainer se interesa por esa *huella* última del ser (Fig. 114), para, a través de ella, tratar de vislumbrar la muerte o lo que él denomina como “la gran confrontación”, un tema éste que es el trasfondo ideológico de la totalidad de su obra y cuyo secreto tratará de desvelar.

Como hemos podido comprobar, el concepto de *fragmentación* es, de este modo, una noción omnipresente en todos estos retratos basados en la máscara funeraria y realizados mediante el proceso de ocultación y desintegración de diferentes zonas del cuadro por pintura al óleo, tintas chinas, etc.; se trata de esta técnica de superposición matérica sobre la propia imagen fotográfica u “*overpainting*”, (sobre pintura), denominación por la que son conocidas estos trabajos. Dicha técnica es también empleada por A. Rainer en su serie de retratos realizados sobre rostros anónimos de los cuadros de la etapa negra de Francisco de Goya, figuras pertenecientes a obras de Leonardo Da Vinci o de Vicent Van Gogh, siendo utilizada por el artista para efectuar una metáfora de la disolución.

Así, emplea estas ágiles huellas realizadas convulsamente con manos y pies para fragmentar y desvirtuar unos rostros que despersonaliza hasta su más



Fig 114. RAINER, Arnulf; *Totenmaskenübermalung* (Franz Liszt), 1978.

absoluta desintegración, atraído por ese principio de inversión que representa una metamorfosis de corte “energética”; un término éste que sería también empleado por Joseph Beuys anteriormente, en la década de los sesenta, en algunas de sus producciones. De este modo, A. Rainer escribirá en el catálogo de la

Galerie Van der Loo de Munich sobre los motivos que le impulsan a la realización de esta serie de obras:

[...]Mis trabajos con Goya se formaron como los precedentes (Messerschmidt, Rembrandt, Van Gogh, Leonardo, etc.) desde la fascinación por lo mímico y desde el principio de la “transformación energética”. Metamorfosis, revolución de fuerzas añejas en seres humanos vivos o radiación presente, energía. Ningún respeto a la conservación, a la apariencia, a la reconocibilidad de la obra histórica, de los rostros que han sido mi punto de partida.

Un proceso de ignición. No sean desmentidas subjetividad ni arbitrariedad. Pero la dirección de la transposición es inequívoca. La selección de los modelos pictóricos indica afectos de simpatía o una sensibilidad paranoica.[...]

Sus intervenciones sobre reproducciones fotográficas ampliadas de algunos rostros de las obras de Goya, por ejemplo, dan amplia cuenta de todo ello. Así, deforma y fragmenta unos rostros hasta el límite de lo “informe”, iniciando todo un proceso metamórfico con la ayuda de trazos, velos de pasta de colores, marcas de humo o huellas de ceniza, como podemos observar en

252

algunas de las obras pertenecientes a esta serie mencionada: *Gesichter mit Goya*, de los años 1983 y 1984 (Fig. 115), y en diversos autorretratos.



Fig 115. RAINER, Arnulf; *Gesichter mit Goya*, 1983-1984.

Una técnica pictórica para cuya base A. Rainer emplea esa especie de “matriz fotográfica” consistente en reproducciones ampliadas de fragmentos o de detalles concretos, como diversos semblantes que el artista transmuta fotográficamente, deformando o alargando a través de distintas técnicas, etc. Esta selección de pequeños rostros presentes en algunos de los escenarios goyescos pasan a ser así nuevamente transformados por el artista mediante la acción mecánica, a través de diferentes recubrimientos pictóricos descomponedores y desintegradores de estas imágenes, como nerviosos trazos de grafito, carbón, óleo aplicado en barra, tinta china , etc., o por medio de la erosión y el raspado de estas fisonomías con surcos o arañazos.

Todas estas transformaciones visuales realizadas a través de los rostros de estos personajes buscan, según el propio artista, la exposición de todo lo

semitransformado, semifermentado o lo semiquemado, con el fin de salvarlo y redimirlo. De esta forma, a través de todas estas producciones A. Rainer aborda esta transitoriedad de la existencia humana y esa idea de la muerte desde este punto de vista trágico, una perspectiva que surgirá en su obra plástica desde que en la década de los años cincuenta realizara sus primeras obras pintando sobre todas estas fotografías de conocidos cuadros de artistas ya comentadas, creando diferentes dibujos y huellas, muchas de origen corporal.

Este conjunto de producciones como las *Übermalungen*, sus “sobre pinturas” u *overpaintings*, nacen desde la negatividad más absoluta y rotunda, reaccionando contra cualquier tipo de tradicionalismo pictórico asimilado, con el fin de crear en base a estas fuerzas negadoras activas una nueva visión artística, surgida y afirmada mediante el recurso de esta negación pictórica-fotográfica desestabilizadora y desintegradora. Un procedimiento crítico que resulta, en cierta medida, *apropiacionista*, por cuanto A. Rainer se vale de alguno de los fragmentos de la obra reproducida, y que, al servicio de esta negatividad, persigue lograr la destrucción de la unidad del sentido de dicha producción creando una nueva obra surgida del tapado u “*overpainting*” a través de esta crítica de la representación.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sobre la esta destrucción aplicada a la unidad del sentido de la obra artística como portadora de características como autenticidad, aura, etc., escribe W. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*. Editorial Taurus, Madrid, 1982, pág. 22.

Un procedimiento terminante y crítico, éste, plenamente integrado dentro del arte contemporáneo sobre el que ya hablaría F. Nietzsche en *La Gaya ciencia*:

Cuando nosotros ejercitamos nuestra crítica, ésta no es nada de arbitrario y personal; por lo menos, es muchas veces una prueba de que dentro de nosotros hay fuerzas vivas y actantes que nos quitan una piel. Nosotros negamos, y es preciso que neguemos, porque hay algo en nosotros que quiere vivir y afirmarse, algo que no conocemos, que no vemos quizá todavía. Esto en favor de la crítica.¹⁰⁹

De este modo, todas estas *huellas, gestos y fragmentos* acogidas en la producción de A. Rainer responden a criterios que cumplen con esa labor crítica y negadora ligada a expresiones de la destrucción y a conceptos como lo “terriblemente bello” de la guerra o de la muerte. Unas nociones que el artista contempla influido por la mística y por la importancia del concepto de *tragödie*.

¹⁰⁹ Savater, Fernando; Idea de Nietzsche. Sobre La Gaya Ciencia de F. Nietzsche. Editorial Ariel, S. A. 1ª edición en Ariel febrero 1995, 3ª edición ampliada y actualizada junio 2000, 4ª edición, noviembre 2001. Barcelona. España. Pág. 186.

Este enfoque místico de A. Rainer es fruto de la interiorización profunda de una serie de lecturas de autores como Juan de la Cruz, Catalina de Siena, L. Chardon, Simone Weill, Cioran, entre otros, mediante las cuales asocia sus producciones a conceptos, en ocasiones, de oscuro matiz insondable. Unas nociones ligadas tradicionalmente con la religión, como sucede con la idea de “redención” ya comentada de sus *Totenmaske*, o la de “salvación”, punto de partida de muchas de sus *Übermalungen*.



Fig 116. RAINER, Arnulf; *Kreuz*, 1954.

Así, conforme a esta perspectiva fuertemente mística, realiza algunas producciones como es el caso de su serie *Crucifixiones* comenzada en la década de los años cincuenta a consecuencia de su interés por la historia del arte, por esta mística comentada y por la teología de la cruz. Una idea, esta última de la Cruz, que A. Rainer reconoce como desencadenante de esta serie (Fig. 116), aunque también admite en aquel momento estar interesado por otras ideas como la noche, la oscuridad o la niebla.

Rainer reconoce haber pintado debajo de muchas de sus *Übermalungen* negras esta cruz como origen de una obra que finalmente en el proceso creativo-pictórico ha sido sepultada. Asimismo, el propio autor se fotografía en ciertas poses a modo de crucificado, admitiendo no estar seguro de los auténticos motivos que le mueven a ello. Dice de esta forma sobre la noción de Cruz:

La cruz, por su peso simbólico y por lo serio de su significado histórico, pesa tanto en el espacio que sólo una presentación singular en un espacio por lo demás vacío le haría justicia. Solamente el aspecto de manto justifica una presentación plural.
[...]¹¹⁰

¹¹⁰ Publicado por primera vez en *Botanika*, Galerie m, Bochum, 1986. Reimpreso en *Arnulf Rainer*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1986. Recogido en *Arnulf Rainer: Campus Stellae*. Opus. Cit., pág. 99.

Como hemos estudiado, esta idea de la cruz empleada como concepto artístico (Fig. 117) por A. Rainer se encuentra ligada de forma indisoluble a nociones como la redención o la de salvación; dos conceptos éstos asociados en nuestra cultura occidental y ligados al concepto de *tragödie* comentado.



Fig 117. RAINER, Arnulf;
Selbstbegräbniss, 1969-1975.

Rainer mezcla de esta forma estas ideas mencionadas; la redención y la salvación, producto de la influencia de sus lecturas cristianas con esta exaltación de fuerzas dionisiacas propia de la tragedia nietzscheana. Una *visión trágica* que el propio F. Nietzsche adelanta que se produciría:

[...] Indudablemente, cuando lograsen *introducir en la conciencia* de los afortunados su propia miseria, toda miseria en general: de tal manera que éstos empezasen un día a avergonzarse de su felicidad y se dijese tal vez unos a otros: ¡es una ignominia ser feliz!, *!hay tanta miseria!...* Pero no podría haber malentendido mayor y más nefasto que el consistente en que los afortunados, los bien contruidos, los poderosos del cuerpo y del alma, comenzasen a dudar así de su *derecho a la felicidad*.¹¹¹

Esta perspectiva trágica originada en lo más profundo del artista le lleva a una forma de mortificación autoimpuesta a través del empleo del monocromo en muchas series de cuadros, que tras largas sesiones de trabajo acaban tornándose bermellones, pardos, marrones y negros; algunos de los cuales llegan a cubrir incluso al completo la superficie de la obra, creando de forma progresiva una especie de capa pictórica cubriente sobre la superficie del mismo. A este período corresponden algunas de sus más conocidas *Übermalungen*, como *Orange auf Gelb auf Weib*, (1960), *Rosa Übermalung*, (1959-1960) , *Zumalung Schwarz auf Weiss*, (1957-1961), entre otras muchas.

¹¹¹ Nietzsche, Friedrich; La genealogía de la moral. Obra citada por Fernando Savater; Idea de Nietzsche. Opus. Cit., pág. 148.

Todas estas producciones responden a este sentimiento trágico-místico y reflexionan sobre el significado de la muerte y el vacío que ella comporta. De este modo, sus producciones se teñirán a través de esa materia pictórica de la mayor de las opacidades abarcando la práctica totalidad de las superficies salvo pequeñas esquinas del lienzo respetadas sin pintar o con colores producto de una aplicación anterior. A. Rainer confiesa a través de estos trabajos querer indagar en la “oscuridad”, y lo hace proyectando la negrura de la muerte. Así, en la búsqueda de un cuadro “negro” trabajará incansablemente desde comienzos de la década de los cincuenta hasta mediados de los años sesenta, anhelando una obra de aspecto casi aniquilada o liquidada, como supone su anhelo de crear una obra casi “quemada”.

Este deseo de crear una serie de producciones cercanas a la idea de lo arruinado, de lo aniquilado o de lo extinto, como metáfora de la disolución producida por la muerte y de reflexionar sobre el vacío de este hecho, provoca estas *Übermalungen*, producto de todas estas inquietudes comentadas. Resulta muy interesante respecto a la producción de esta serie de obras tapadas mencionar cómo dicho artista admite realizarlas conforme al principio filosófico del “*todavía no*”; un concepto creado por E. Bloch y estudiado anteriormente en nuestra investigación, por cuanto A. Rainer no se encuentra interesado en lo completamente inerte, sino en lo medianamente arruinado o aniquilado de un cuadro prácticamente oscuro y muy próximo al silencio, con posibilidades todavía de “salvación”. Este hecho lo explicará a

través de estas pequeñas esquinas o espacios de lienzo ya comentados, en las que el cuadro “respira” y por las que el cuadro es capaz de vibrar.

2.3. Iconografía de la intimidad. El recuerdo.
Artista: Christian Boltanski

Como ya analizamos anteriormente, tanto la huella como el fragmento son signos de lo efímero y de lo perecedero; son imágenes dotadas de la capacidad de remitirnos a nociones como la temporalidad, la mutabilidad o lo transitorio. De esta forma, la huella o el gesto son forzosamente de naturaleza efímera, pues definen su contingente forma desde la temporalidad.

La congelación, por ejemplo, de un gesto en la pintura, o de un instante en la fotografía son, por tanto, algunas de las metáforas visuales más certeras que existen del tiempo, así como su imposibilidad para aprehenderlo; algo que puede ser expresado a través de la ingenuidad manifiesta por descuidar o ignorar dicha magnitud temporal, o incluso a través del pretendido anhelo humano de su ausencia total, que conlleva la noción de eternidad.

Consiguientemente, la utilización por parte de algunos artistas de estas huellas y fragmentos para remitirnos a nociones como lo efímero o lo perecedero, resultan indispensables para creadores y artistas como el recientemente estudiado Arnulf Rainer, un artista que emplea los *fragmentos*, las *huellas* y gestos para reflexionar sobre conceptos como la muerte, el tiempo, o lo efímero de la existencia humana.

Como hemos tenido ocasión de ver, Rainer creaba así una producción plástica que estaba caracterizada por la realización de una pintura en cuyo eje central residía un gran énfasis transformador mediante el cual toda imagen fotográfica seleccionada o tomada por el artista sufría todo tipo de modificaciones y variaciones. Unos cambios que, realizados a través del empleo de diferentes *huellas* o manchas, alteraban por completo el estado original de esta especie de “matriz” fotográfica, y servían al autor de pretexto para realizar toda una serie de reflexiones sobre la muerte, la *fragmentación* del individuo o incluso su *disolución*.

Todos estos conceptos mencionados que giran en torno al problema de la muerte, representan en su obra la verdadera clave para entender una producción que, si bien se encuentra determinada por esta visión trágica de la existencia humana comentada y de la fugacidad de la vida, participa de otras influencias, como la de un sentimiento místico del artista o incluso

contradictoriamente religioso con influencias de textos del Antiguo y Nuevo Testamento o lecturas como las de L. Chardon, Juan de la Cruz, Catalina de Siena o los escritos nihilistas de Cioran, y a través de los cuales actualiza en sus producciones nociones como la de redención o la de sufrimiento.

Observando detenidamente la obra de A. Rainer advertimos que existen multitud de características comunes con las diferentes producciones de Christian Boltanski, pues ambos artistas participan de esa preocupación por la muerte ya enunciada, y de esta iluminación negativa como motor de toda su creación.

Tanto Arnulf Rainer como Christian Boltanski trabajan en torno a la noción de muerte como un gran interrogante que tratan de desvelar, como si se tratara de un gran enigma que ambos artistas tratan de escudriñar indagando a través de sus múltiples creaciones en autorretratos agónicos, en el caso de A. Rainer, amenazados por esta angustia de la muerte sobre la que trabaja una y otra vez casi como una obsesión. Así, será interviniendo en sus múltiples autorretratos, en los semblantes ausentes de rostros de artistas ilustres o en personajes sacados de diferentes obras pictóricas cómo A. Rainer termina por *despersonalizar* unas fotografías de diferentes individuos que bajo la acción de este fenómeno de la muerte y de su “*overpainting*” se transforman ya en máscaras, en rostros fragmentarios, desconocidos y anónimos, que parecieran

surgidos de esta caducidad y contingencia de las cosas. Una consunción expresada por Arnulf Rainer mediante la representación a través de la pintura del gesto efímero, por ejemplo a través de la huella de una mano manchada, de una bofetada a la superficie del cuadro o de diferentes surcos y líneas por los que discurre la pintura. Christian Boltanski, por su parte, trabaja esta fugacidad de la existencia humana a través de *huellas*, de gestos de rostros “congelados” por la acción de la fotografía que dispone a través de diferentes tipos de instalaciones (Fig. 118).



Fig 118. BOLTANSKI, Christian; *Les habits de François C. y le Club Mickey*, 1972.

Si, como decíamos, Rainer se encarga de *despersonalizar* los rostros de diferentes series pictóricas a través de cubrir, velar y ocultar identidades, Christian Boltanski procura todo lo contrario, *personalizando* mediante el empleo de diferentes fotografías de gentes anónimas que rememora y trata de

evocar en diversas producciones, asociándoles nombres, fechas y localizaciones diversas con el fin de impedir su definitiva disolución. Así, C. Boltanski, a través de la fotografía otorga protagonismo a lo instantáneo, a la inmediatez, expresada a través de una suerte de “monumentos a la memoria”, donde también está presente esta fugacidad de la existencia y del concepto del tiempo.

De este modo, C. Boltanski recupera el gesto efímero de un rostro anónimo, ya ausente por el paso del tiempo, añadiéndole un nombre y unas fechas que son las de su nacimiento y muerte. Un rostro desconocido y *fragmentado*; en ocasiones se trata simplemente de unos ojos, que C. Boltanski se encarga de constatar y de rescatar del olvido, haciéndolo resurgir al suspenderlo en un tiempo “indefinido” que no es otro que el de la fotografía, pues como comenta Roland Barthes:

[...] Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente ¹¹²

¹¹² Barthes, Roland; La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989. Pág. 31.

C. Boltanski trata, por lo tanto, de capturar así un instante vivido, el momento fugaz de un gesto que no se volverá a repetir, pero al hacer esto transfigura este testimonio en una representación de mortalidad. Un hecho éste, que, trueca involuntariamente cualquier *huella* y gesto representado en este “*inventario de la mortalidad*” sobre el que escribiría W. Benjamin al referirse al aura y a esta pulsión de muerte característica de la fotografía, pues como explica R. Barthes:

[...] Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (...) es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía será pues: *Esto ha sido*.¹¹³

Así, la huella de un rostro, de un gesto alude a la pulsión de muerte descrita por R. Barthes como *eidos* en la fotografía. El “aura” de la desaparición de los individuos fotografiados (Fig. 119) se acrecenta si cabe aún más, paradójicamente, cuando Christian Boltanski trata de rememorar los rostros de unos hombres, de unos niños de forma individualizada y personalizada al

¹¹³ Barthes, Opus. Cit., pág. 136.

conectar dichas imágenes con una serie de nombres y de fechas que son las del nacimiento y las de la muerte, incrementando con esta última cifra de muerte, a través de esta ausencia del referente este sentimiento de pérdida, esta idea melancólica de lo efímero y del tránsito entre la vida y la muerte.



Fig 119. BOLTANSKI, Christian. *Le Réserve des Suisses Morts*, 1990.

Este artista recrea así mediante toda una serie de instalaciones fotográficas un gran número de monumentos a la memoria, realizando como comenta W. Benjamin ese “*inventario de la mortalidad*”, a través de la labor recopilatoria de diversas fotografías anónimas rescatadas de las páginas de periódicos antiguos o encontradas en viejos álbumes de algún mercadillo europeo como el de antigüedades de Berlín. De este modo, Boltanski se adentra en la noción de *memoria* como un concepto común a cualquiera de sus producciones

268

artísticas e indispensable con respecto a este empleo reiterado por el artista del fragmento o de los objetos auráticos. Una noción frágil, esta, la de memoria, en la que se condensan vivencias, pensamientos y sensaciones que este artista tratará de preservar, empleando la obra artística como un ejercicio sacralizador de estos universos íntimos que le inquietan, y diferenciándola del concepto de gran memoria histórica que no recoge ni lo íntimo ni lo personal.

Por lo tanto C. Boltanski formaliza a través de todas estas series de fotografías ampliadas esta estética del documento, realizando ese “archivo total” tan característico de toda su producción artística y representado en cualquiera de sus altares, en cualquiera de sus clasificaciones de objetos, de fragmentos, de rastros o de huellas registradas por dicho autor en una especie de catalogación funesta producto de esta ardua labor suya de rememoración que ejerce sin tregua, tratando de impedir la disolución absoluta del individuo a pesar de ser este autor consciente de la inutilidad de su empresa, por tratarse de una preservación para la pérdida.

Un inmenso inventario, éste el de su obra, de gran tonalidad funeraria, donde pone de manifiesto la habilidad para crear diferentes instalaciones y espacios expositivos conforme a esta “estética del archivo”, configurando el mismo y su contenido a través de esta obsesión por las *huellas*, los *fragmentos*, los recuerdos y la memoria como solución estética frente a esa angustia de la

muerte. Así, según esta lógica y conforme a esta urgencia registradora y clasificadora C. Boltanski concibe sus producciones artísticas a través de la imitación de la vida de un modo casi verídico y auténtico, por lo que recopila estas ingentes series de objetos desposeídos, pedazos de fotografías, antiguas postales o restos de ropas usadas y viejas, indagando a través de ellos en las memorias personales, en los sentimientos anónimos a través de la apropiación de estos *fragmentos*; pequeños pedazos de diferentes universos íntimos y personales que parecieran vagar en busca de sus antiguos dueños.

Si las instalaciones de Boltanski se llenan de fotografías y huellas para constatar el inexorable paso del tiempo, desprendiendo inevitablemente ese aura de la desaparición, la noción de contingencia en la naturaleza humana es también expresada por dicho artista a lo largo de toda su trayectoria ejerciendo una especie de *sacralización de la huella* a través de toda esta infinidad de fragmentos mencionados que recoge en instalaciones dedicadas a consagrar todo un repertorio de fotos antiguas, borrosas muchas veces, obtenidas desde positivos. De este modo, todas estas producciones le sirven así para ejemplificar este ritual del tránsito rememorado por el artista en infinidad de rostros y vidas anónimas, que reafirma frente al fenómeno de la muerte influído por esta visión melancólica de la existencia humana.

La perspectiva trágica que tiñe la visión de autores como A. Giacometti o A. Rainer es asimismo compartida por C. Boltanski al concebir este artista el

270

mundo influido bajo el enfoque de la angustia intelectual de la década de los años cincuenta y al encontrarse afectado por la corriente desgarradora y dramática del expresionismo abstracto, un hecho que será puesto francamente de manifiesto en la totalidad de su producción artística. Así concibe el panorama actual como el de un mundo confinado y limitado a la lógica del sinsentido y del absurdo. Se trata ya de un lugar *poshumano* que dejó atrás las esperanzas y las grandes ideologías por las que el hombre había luchado para adentrarse ahora en la incoherencia de una época convulsa que este artista confiesa no comprender. Un período sacudido inevitablemente por los horrores de los conflictos bélicos, que genera una gran dosis de sufrimiento a través de guerras como el Holocausto judío, entre otros exterminios, trabajando y reflexionando así sobre nociones como el sufrimiento, la muerte o la desaparición, a las que hace referencia en su obra.



Fig 120. BOLTANSKI, Christian; *Les Suisses Morts*, 1990.

Respecto a esto último, resulta interesante observar la importancia que llega a cobrar la religión judeocristiana en C. Boltanski, del mismo modo a como ya comentamos hiciera A. Rainer con nociones como la redención o la mística, al aglutinar gran cantidad de influencias si tenemos en cuenta que se trata de un judío no creyente aunque educado en la tradición católica. Este autor configura de este modo, todo un lenguaje artístico construido en torno a esta iconografía tradicional cristiana y definido, según el propio artista, a medio camino entre el teatro y la pintura. Una forma de expresión que desde los ámbitos de lo sagrado y de lo mágico tiene su origen en esta sacralización de la huella, de los restos y de los fragmentos mencionada, que Boltanski con máxima obsesión se ocupa de velar, a través de esta labor de rememoración de existencias pasadas para preservarlas de esa muerte segura que es el olvido.

Así, entre sus múltiples producciones surgen infinidad de estelas funerarias, instalaciones que simulan altares o retablos de clara apariencia gótica emergidos de la oscuridad del muro de algún altar o de la capilla de alguna iglesia, participando a la manera cristiana de su mismo ritual de muerte y transformación.

A través de todas estas instalaciones, C. Boltanski configura toda una serie de escenarios perceptivos en los que elementos configuradores como el color o la

cantidad de luz proporcionada por la iluminación tenue de unas velas son perfectamente calculados por el artista para dotar de la atmósfera adecuada dichas instalaciones, realizando conforme a estas premisas una serie de creaciones muy diversas.



Fig 121. BOLTANSKI, Christian; *Les Enfants de Dijon*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo, 1994.

En lo que respecta a esta atmósfera perceptiva mencionada hemos de señalar algunas producciones muy representativas, como aquellas agrupadas bajo el título de *Théâtre d'Ombres* (Teatro de sombras), de 1984, con las que C. Boltanski rememora, por ejemplo, las llamadas “sombras chinescas” (Fig. 121) introducidas y extendidas en Europa en los siglos XVII y XVIII, desplegando toda esta escenografía comentada mediante la creación de pequeñas representaciones de la muerte, esqueletos o formas agujereadas, que proyecta fantasmagóricamente bajo la tenue luz de unos focos sobre los muros de una iglesia o de alguna institución artística, como la Academia di Francia, en Roma, en el año 1995. Un recurso éste, el de las sombras

chinescas, que volvería a introducir el artista dentro del marco religioso a través de su instalación e intervención en los pétreos muros de la Capilla del Hospital de la Salpêtrière en París, titulada *Lecons de Ténèbres*, (Lección de tinieblas), de 1986, donde Boltanski vuelve a hacer uso de estos pequeños fragmentos y símbolos mortuorios para remitirnos a esta vulnerabilidad existencial del hombre. Así, el artista, ayudado por pequeños listones metálicos que dispone aleatoriamente a lo largo y ancho de la superficie del muro de dicha capilla, ubica en cada uno de ellos estas pequeñas figuras y recortes metálicos que proyecta ayudado por su correspondiente vela blanca, creando una ambigua atmósfera a medio camino entre lo mágico y lo tétrico, entre lo sacro y lo profano.

Esta fusión de conceptos mencionados resulta plenamente representativa también en otra de las intervenciones realizadas con motivo de la exposición organizada en la Chapelle de l'Hôpital de la Salpêtrière mencionada, se trata de la instalación *Les Enfants de Dijon* (Fig. 122), (Los niños de Dijon), donde C. Boltanski hace uso de todo un repertorio de fotografías con diferentes rostros de niños anónimos. Unas fotografías en blanco y negro, “auráticas”, que distorsionadas y en ocasiones borrosas, dispone el artista sobre las frías piedras de los muros de la capilla cobrando así su pleno significado: ser signos de la pérdida y recuerdos de la ausencia; esta *presentación* fotográfica de lo que ya “*ha sido*”, como diría Roland Barthes, o lo que es lo mismo: los signos de la muerte.

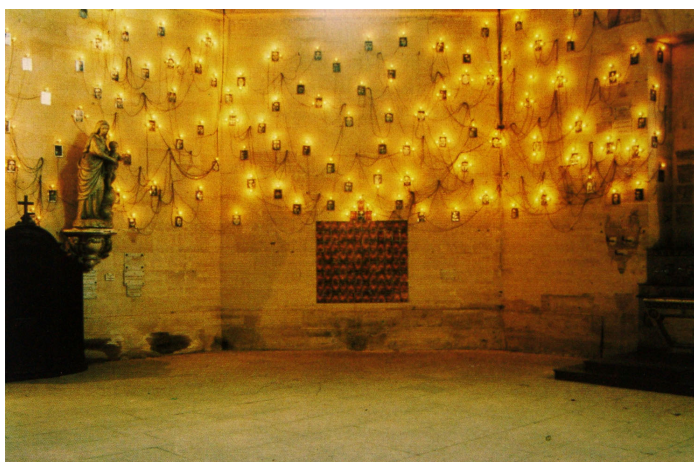


Fig 122. BOLTANSKI, Christian. *Les Enfants de Dijon*, Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, Paris, 1986.

Boltanski emplea, de este modo, en sus producciones artísticas toda una acumulación de vestigios, recuerdos e improntas falsamente ruinosas y *auráticas* como fotografías imperfectas sacadas de antiguos periódicos, que, borrosas, distorsionadas o incluso veladas parcialmente, actúan como potente metáfora del efecto del tiempo, de este *Umwelt* envejecedor que afecta a nuestra mirada y a nuestra memoria. Así, crea extrañas conexiones cuyo significado se nos escapa entre estas fotografías, entre estos recuerdos, como sucede en *Monument Odessa* (Fig. 123), de 1989, a través del recurso de un pronunciado cableado negro de diminutas bombillas, que semejantes a pequeñas teas parecieran simbolizar pequeños “espíritus” o “almas” de los representados. Boltanski explota así la condición evocadora de unos fragmentos y huellas dispuestos escenográficamente de forma estratégica según la iconografía tradicional judeocristiana, creando a través de este

simbolismo toda una atmósfera ligada al ámbito de la religión. De este modo, formaliza diferentes retablos que rememoran en sus formas el retablo gótico; una suerte de representación moderna sacra donde la calidez de las velas ha sido sustituida por el fulgor de las bombillas incandescentes de baja intensidad, y donde las diferentes representaciones auráticas encarnadas en estos signos de la muerte adquieren la categoría de reliquias, debido a que representan esta imagen de la ausencia y de lo efímero de la existencia humana.



Fig 123. BOLTANSKI, Christian;
Monument Odessa, 1989.

Respecto a este concepto de *reliquia* o de objeto evocador de lo efímero, resulta interesante observar algunas producciones artísticas en las que Christian Boltanski reinterpreta y actualiza esta figura, como sucede en el caso de sus instalaciones realizadas con fragmentos y objetos perdidos o configuradas con vestigios de telas y prendas de vestir. La instalación

276

realizada en 1991 en la *Grand Central Station* de Nueva York es un buen ejemplo de todo ello, pues ilustra a través de toda una infinidad de objetos desubicados y perdidos en diversos trenes durante un año nociones como la idea de pérdida o la idea de ausencia, entre otras. Unos conceptos que también sirven de trans fondo en la instalación que lleva por título *Cloaca Máxima*, realizada en Zurich en *Le Musée des Égouts*, en 1994, donde a través de una serie de vitrinas Christian Boltanski nos muestra recuperados todos los objetos caídos por las alcantarillas de dicha ciudad, o como *Lost Property*, donde hace lo propio con los objetos extraviados en la antigua estación de Tramway, en Glasgow. La utilización de fragmentos y vestigios de telas (Fig. 124), como la empleada en la instalación realizada en The Henry Moore Studio, en Halifax, 1994-95, titulada *Lost Workers* funciona asimismo a modo de inmensa reliquia o de enorme memorial conmemorativo de los últimos trabajadores despedidos de una fábrica de alfombras nacida en el s. XIX.



Fig 124. BOLTANSKI, Christian. *Leçons de Ténèbres*, Bélvédère du Château de Prague, Praga, 1994.

Este empleo del tejido y de las ropas tan frecuentemente utilizado por C. Boltanski en todas estas instalaciones, es asimismo empleado por el artista dentro del marco de lo sacro, en capillas y naves de iglesias (Fig. 125), con el fin de evocar esa efimeridad de la existencia humana, bien sea a través de la materialización de sábanas blancas que proyectan rostros a modo de sudarios, bien mediante fragmentos de ropajes, etc. Y es que del mismo modo que ya hiciera Georges Bataille con el concepto de *cuero humano*, de *cadáver*, o Roland Barthes a través de sus notas sobre la fotografía, C. Boltanski se percata del potencial evocador presente en estas últimas y en los ropajes como indicadores simultáneos de estas presencias ya ausentes.

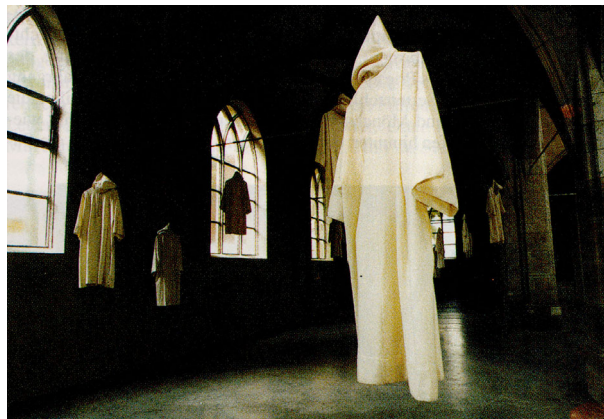


Fig 125. BOLTANSKI, Christian; *Kunststation St. Peter, Köln*, 2001.

3. La interiorización de la agresividad

La violencia ejercida en el mundo contemporáneo sobre un individuo cada vez más escindido, lleva a multitud de artistas contemporáneos a incorporar estos vestigios expresivos en una serie de producciones que denuncian la opresión y la alienación ejercida por un sistema en el que acontecimientos como las guerras proporcionan el caldo de cultivo para la angustia moderna.

3.1. *La Violencia.*

“El arte será convulsivo o no será”. André Breton

Como ya tuvimos ocasión de estudiar en nuestra investigación, este sentimiento de mundo en crisis había sido observado en el pasado por diferentes autores y filósofos, algunos de los cuales compartían esa visión hegeliana de la linealidad de la historia, y que, a diferencia de éste, para quien la Historia Universal estaba construida con sacrificios y penurias, logros y fracasos, con la confianza depositada en el Logos Universal en pro de un cierto *progreso histórico*; se interrogaban hacia dónde nos conduciría todo ello. De esta forma, Hume entre otros, desconfía de este Logos adorado como el ser supremo de la filosofía, esta razón que promete la redención de la Historia basándose en una supuesta revolución. Hume critica este concepto de

la historia como progreso, puesto que para él contiene un germen religioso y la idea es en sí misma parareligiosa, además de poseer una creencia falsa, la de pensar que la naturaleza tiene un designio e identificarlo tanto con la marcha de la historia como con la de la sociedad. Así, el hombre *histórico* deja de confiar en esa idea de progreso tras comprobar, no sin un cierto grado de pesimismo cultural, el horror que es capaz de sembrar el ser humano en las innumerables luchas y conflictos generados a lo largo de su Historia; Schiller llegaría a comparar la vida del hombre “si se le quita lo que el arte le ha dado” [...] con “un espectáculo continuo de destrucción”. De este modo, frente a toda esa barbarie, surgirá desde el Romanticismo una nueva postura ética y filosófica, como única respuesta posible ante este fracaso de la revolución política comentada, fomentada a través de la esperanza en el arte y en el creador artístico como nuevas vías para la renovación y la educación de un hombre nuevo.

El arte crearía una supuesta zona de libertad, desde la cual transgredir todas las limitaciones reales y aquellas normas impuestas por la sociedad. Theodor Adorno llega a describir la capacidad que posee así el arte para actuar como canalizador de aquellos problemas sociales no resueltos o de la facultad que tiene para expresar aquellos conflictos que afectan al ámbito de lo reprimido o de lo que esa sociedad rechaza, como así refleja en su *Teoría Estética* al afirmar lo siguiente:

Lo que el arte expresa de la realidad empírica es precisamente lo que esta rechaza: lo “reprimido” (*Verdrängt*). El arte que “hiere” lastima la conciencia reaccionaria, pero no a quienes lo sostienen. Por eso los enemigos del arte nuevo denuncian acremente su negatividad. [...] (Figs. 126 & 127).



Fig 126. ISAACS, John; *The Incomplete History of Unknown Discovery*, 1998. Detalle.

Así, es a través de esa brecha, en ocasiones radical, cómo el arte denuncia la fragilidad de ese *Dasein* frente al mundo. Resulta interesante recordar las palabras de Marc Jiménez en lo que respecta a este dilema planteado por T. Adorno, en lo referente a este *mundo en crisis* que nos ha tocado vivir:

[...]La función del arte moderno está determinada por su situación paradójica y antinómica dentro mismo del mundo desencantado. Extrae de ella la violencia de su cuestionamiento y su oposición a la alienación y la represión. [...]¹¹⁴

De este modo, podríamos afirmar sin ninguna duda que es precisamente por la violencia de nuestra sociedad actual por lo que el arte se muestra violento, y asimismo es debido a esta *crisis de la muerte* o angustia ante la muerte de las sociedades contemporáneas occidentales por lo que el arte se muestra en cierta forma obsesionado con ella.

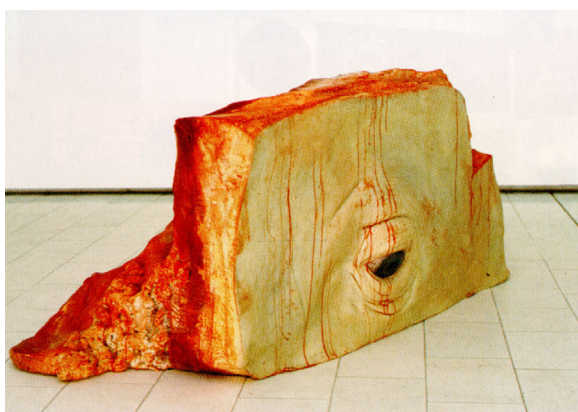


Fig 127. ISAACS, John; *The Incomplete History of Unknown Discovery*, 1998.

¹¹⁴ Jiménez, Marc; Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte. Amorrortu editores. Buenos Aires. Director de la Biblioteca de filosofía, antropología y religión Pedro Geltman “Theodor W.-Adorno: art, idéologie et théorie de l’art”, Marc Jiménez © Union Générale d’Editions, 1973. Traducción, Aníbal C. Leal. Única edición en castellano autorizada por Union Générale d’Editions, París. Amorrortu editores S. A., Icalma 2001, Buenos Aires, Argentina. Pág. 106-107.

El arte se muestra así como la brecha por la que irrumpe con violencia toda la brutalidad y la agresividad que impera en el mundo, todo el caos y la irracionalidad de una sociedad, en nuestro caso de la Occidental, fundada en el fracaso de un modelo frustrado que implica el “único sistema político posible”; un sistema capitalista injusto y opresor. Así, como decíamos, el artista denuncia la violencia ejercida sobre el hombre por toda esta maquinaria, todo ese sistema, contra una sociedad desencantada y tomada por la violencia, un mundo en el que los totalitarismos y los fascismos con sus terribles consecuencias políticas y sus guerras no han hecho más que sembrar en la sociedad el germen de la muerte y de la destrucción.

Una realidad, ésta, en la que éste artista se encuentra inmerso y de la que escapa mediante la creación de todo este universo artístico paralelo, crítico con dicha sociedad y a través del cual vehicula en diferentes producciones toda la barbarie, toda la violencia y todo ese “sufrimiento acumulado” sobre el que reflexiona Theodor Adorno al vislumbrar cómo el arte generado por el hombre a lo largo de la Historia de la Humanidad, de alguna forma, ha constituido un cierto “*lenguaje del sufrimiento*”¹¹⁵; unas conclusiones a las que llega en su pensamiento no sin cierto grado de desencanto y de desilusión. Un proceso catárquico el de esta práctica artística mediante el cual el artista crea un nuevo universo de pensamiento crítico, como expresa Herbert Marcuse en *L’homme unidimensionnel*, al manifestar:

¹¹⁵ “*Sprache des Leidens*”.

[...] El arte crea un nuevo universo de pensamiento y de práctica en el interior del universo existente, y lo cuestiona. Pero, al contrario del universo técnico, el universo artístico es un mundo de ilusión, de apariencia. Sin embargo, esta apariencia es una semejanza con una realidad establecida. Al inventar diferentes formas de máscaras y de silencio, el universo artístico esta organizado aquí por las imágenes de una vida sin angustia; el arte tiene una máscara, y procede en silencio porque carece del poder de infundir existencia en esta vida y ni siquiera puede ofrecer de ella una representación adecuada.[...] Mientras más francamente irracional se vuelve la sociedad, más se acentúa la racionalidad del universo artístico.¹¹⁶

Así, el arte manifiesta a través de toda una serie de producciones deliberadamente *irracionales* un mundo dominado por la brutalidad y por la violencia, donde la guerra y el dolor han pasado a constituir este entorno humano, una sociedad que organiza conformando la vida y la muerte.

El artista manifiesta a través de diferentes producciones artísticas la angustia y la alienación que le provoca la realidad social, esta falsa racionalidad

¹¹⁶ Marcuse, Herbert; *L'homme unidimensionnel*, París, Editions de Minuit, 1968, pág. 292. Comentado en Marc Jiménez; *Opus. Cit.*, pág. 107.

ideológico-represiva que domina el mundo y por la cual se encarnan y cobran vida el dolor y el sufrimiento, como si se tratara de algunas “crónicas de los campos de concentración”.¹¹⁷ (Fig. 128).



Fig 128. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Thirty Backwards Standing*, 1993-1994.

El arte trata de hablar entonces sobre lo verdaderamente importante y lo auténtico y el artista tratará de descubrir a través de sus creaciones la verdad en lo instintivo y en aquello que se muestra *como es*. Una búsqueda ésta, de lo auténtico, que explica Marc Jiménez realiza el artista en lo que es *desorden*, no lo que se ordena o se subordina, ni aquello que es en apariencia. De este modo, el artista descubrirá que, como defendían Theodor Adorno y Herbert Marcuse, la verdad reside en lo instintivo, en la expresión de lo reprimido y en la esperanza de una liberación futura.

¹¹⁷ Scarry, Elaine; *The Body in Pain*. Oxford University Press. Oxford. 1985. Citado por Aliaga, J. V.; *Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960*. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1994. Pág. 88.

Toda esta violencia de la sociedad será empleada así por el artista moderno para realizar una serie de obras comprometidas y auténticas, devolviendo a su vez estas tensiones hacia el medio social. Así, a través de estas estéticas negativas se construye toda una serie de creaciones producidas desde la violencia y la destrucción más absolutas, produciendo todo este cúmulo de fragmentos y huellas realizados como formas de erosionar los modelos de realidad y los sistemas de poder.

3.2. *La fragmentación del sujeto.*

Como hemos estudiado, el concepto del vacío y de la fragmentación son nociones íntimamente relacionadas con la muerte. Así, como tuvimos ocasión de estudiar, esta idea del vacío o de la *desocupación*, se relacionaba con el temor y la prevención ante la ausencia que la muerte provocaba. El vacío hacía alusión a la oquedad de la Nada, a esa “nadificación” que temía A. Giacometti, por la cual los cuerpos dejaban de ser para convertirse en carcasas vacías y para pasar a constituirse en forma de seres agujereados por la “Nada”.

Esta noción obsesiona, por tanto, a gran número de artistas plásticos, manifestándose en infinidad de producciones a través de todo tipo de armazones, carcasas vacías y dispositivos, que, al ser esparcidos en forma de

pedazos, partículas y añicos de pequeños objetos desposeídos, configuran todo un universo desarraigado al amparo de este concepto de muerte; alentadora del impulso creador del artista para configurar estas creaciones desde la más absoluta negatividad.

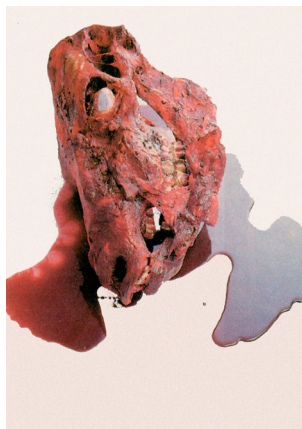


Fig 129. HIRST, Damien; *Planet Queen*, 1993.

Fruto de esto, surgirán toda una serie de obras artísticas basadas en estas nociones de vacío y de fragmentación, unos principios que revelan la debilidad de un cuerpo efímero, la fragilidad del ser humano, que, por la alterabilidad de su materia se transforma y se fragmenta de manera análoga a cualquier dispositivo artístico conformador de estas obras plásticas. Unas creaciones, basadas en la noción de la fragmentación, por las que son elaborados todos estos dispositivos mencionados que nos remiten a ese vacío de muerte que implica la noción de ausencia. Así, todos estos artefactos constituyen una alegoría del acabamiento, la más descarnada metáfora de la

desposesión y de lo perecedero, por ser la representación más fiel del abandono y de la desaparición, siendo así todos ellos, una especie de objetos mudos, testigos y evocadores de otros tiempos.

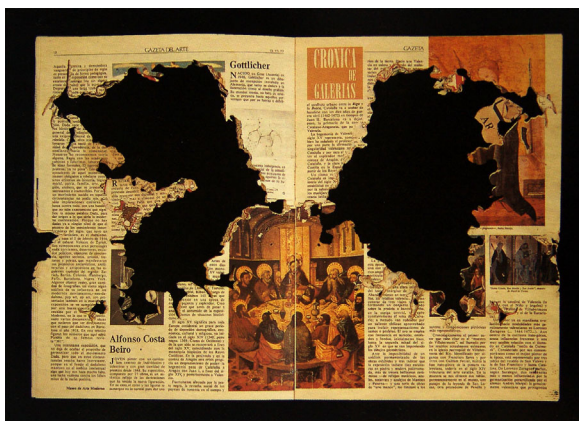


Fig 130. CRIADO, Nacho; *In/ Digestión*, 1973-1976.

Tanto el vacío como la huella, actúan por tanto, como nociones similares, haciendo alusión a la ausencia de aquel cuerpo o materia que ha dejado de *estar*, que ha desaparecido o que ha dejado de ocupar un determinado lugar en el espacio, como explicaría Heidegger. Así, la noción de *huella* representa a su vez esta metáfora de la ausencia y de la vacuidad negativa que como hemos tenido ocasión de estudiar emplean en sus obras multitud de artistas como Alberto Giacometti o Arnulf Rainer. Sin embargo, dicho concepto también representa lo efímero, la fragilidad del *Dasein* para permanecer inalterable largo tiempo sin *dejar de ser* o el instante congelado; un potencial aurático que será empleado reiteradamente por Christian Boltanski en sus producciones. Esta imagen fragmentaria nos remite a un instante determinado congelado en el tiempo, en el caso de las fotos de C. Boltanski nos habla de

292

un ahora, de un presente aprehendido y capturado, que deja de ser presente en el instante mismo de su realización; un tiempo que no se volverá a repetir y que para ser concebido ha de ser escindido y fragmentado.



Fig 131. BOLTANSKI, Christian; *La Maison Manquante*, Berlín, 1991. Vitrinas.

En medio de esta atmósfera, la angustia se erige así en gran parte de la escena artística actual como el motor *iluminador* que incentiva sus creaciones. Unas producciones que despliegan un amplio repertorio de huellas, carcassas vacías y fragmentos que en un gran cúmulo de restos confluyen y arden como pavesas en esa gran pira que entraña la angustia por la muerte y demás alegorías de la caducidad.

3.3. La mutilación.

Como hemos analizado, en la actualidad del mundo del arte son numerosos los artistas que trabajan con este concepto de la fragmentación. El fragmento, el muñón o el vestigio corporal son imágenes que nos reenvían a una construcción virtual de ese cuerpo al completo, y nos recuerdan en cuanto a cuerpo evocado, su frágil pacto con el tiempo; es decir, la presencia constante de la muerte como proceso inevitable.

Así, a través de estos fragmentos y pervivencias en el arte, recuerda el hombre la adhesión fugaz a su conciencia y rememora el drama de esta escisión como sujeto contemporáneo. De este modo, el sujeto es la paradójica base para esta fragmentación producida por diferentes sujetos externos, como la violencia de

la guerra o el concepto de temporización que ya expusimos largamente en la primera parte de nuestra investigación.

Cuando nos referimos a este concepto de fragmentación en el arte, hemos de remitirnos necesariamente a comienzos del siglo XX a una generación de artistas cuyas obras son el producto resultante de una serie de experiencias vitales producidas en el traumatizado ambiente de la Europa de entreguerras. Artistas como Wolls, André Masson (1896-1987), André Boiffard (1903-1961) o Eli Lotar (1905-1969), entre otros, influidos por los escritos de Georges Bataille; algunos de los cuales hemos comentado, desestabilizarán las estructuras sociales en una serie de obras donde el psicoanálisis, el surrealismo, el erotismo y la animalidad del ser humano son puestas de manifiesto.

Todos estos artistas trabajarán esta noción de fragmentación a través de una serie de obras de marcado carácter trágico, como así lo manifiestan las fotografías en blanco y negro realizadas por Wolls en 1935 donde evoca esta fragilidad del ser a través de la observación de restos de animales de un matadero, o a través de sus series realizadas sobre cabezas despellejadas de unos animales, de unos seres que nos remiten con total intensidad a nuestra propia organicidad corporal, así como a ese riesgo de degeneración y de muerte al que estamos sujetos.

Toda esta tremenda experiencia de destrucción que implícitamente puede también observarse en las fotografías de este artista sobre órganos vitales diversos y otras partes fragmentadas de estos animales muertos, impregna sus fotografías, del mismo modo que se encuentra también presente en las obras de Jean Fautrier (1894-1964), un artista cuyas esculturas de cabezas desconocidas nos hablan de la ausencia de identidad en el sujeto contemporáneo; un anonimato sin duda sobre el que reflexionaría con motivo de su experiencia personal marcada por la ocupación nazi.

Estas experiencias de la guerra, de la destrucción y de la muerte, provocarán este empleo en el terreno artístico del desgarró y de la fragmentación del sujeto, unas nociones sobre las que nos hablan las obras de estos artistas franceses. Trabajos todos ellos que son el producto resultante ante ese sufrimiento de la guerra y esa experiencia del desasosiego. Una problemática, en el caso de estos artistas franceses del período de entreguerras, que Juan Vicente Aliaga explica como:

[...]Síntomas de un malestar, de un *Zeitgeist* concreto, pero no explicables sólo desde un modelo historicista que ignoren los traumas del sujeto...obedecen a los imperativos de la violencia, a modo de resolución de los conflictos interiores (aunque apelen a una respuesta más amplia que la que depara el psicoanálisis

freudiano o lacaniano), a una plasmación de factores y mecanismos internos de orden sexual en la mayoría de los casos más que a una recepción externa. [...] ¹¹⁸



Fig 132. CHAPMAN, Jake & Dinos; *Great Deeds Against the Dead*, 1994.

¹¹⁸ Aliaga, J. V.; Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960. Libro editado con motivo de la exposición del mismo nombre, en torno a un período histórico que comprende aproximadamente tres décadas, antes y después de la II Guerra Mundial, en Francia. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1994. Pág. 67.

*3.4. El sentimiento agónico.
Artista: Magdalena Abakanowicz.*

La obra de la artista polaca Magdalena Abakanowicz, artista polaca nacida en Falenty, es un claro ejemplo de cómo esta noción de fragmentación se encuentra plenamente vigente en el arte contemporáneo actual para expresar esas tensiones y esa angustia provocada por la mortalidad. Así, dicha artista influida por sus referencias de claro corte autobiográfico realiza unas producciones en torno a nociones como el vacío y la fragmentación para remitirnos al fenómeno de la muerte inducido en ocasiones por el propio hombre, realizando una reflexión sobre lo efímero y ejerciendo así toda una crítica de la violencia y la barbarie humanas.

Su obra es un claro ejemplo de este empleo del fragmento y del vacío como metáforas negativas para reflexionar sobre esta angustia de mortalidad. Así

explora territorios que conectan con el land-art, con la escultura, con la instalación, etc., trabajando nociones como el concepto del pasado, de la memoria o del tiempo en relación al ser humano.

Magdalena Abakanowicz realiza unas creaciones artísticas que destacan notablemente por su organicidad. Una cualidad ésta, que consigue mediante la incorporación de toda una serie de referencias naturales, algo que depende tanto de la elección de la escala escogida para sus esculturas como de los materiales con los que construye dichos trabajos. Así, conforme a estos parámetros construye unas obras de gran versatilidad con materiales orgánicos como la fibra, la madera, la tela, la estopa, etc., creando una serie de creaciones artísticas primordialmente auténticas.



Fig 133. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Thirty Backwards Standing*, 1993-1994. Fragmento del grupo.

Esta organicidad comentada es trabajada por esta escultora en relación a nociones como la fragmentación y el vacío; un concepto éste último que resulta fundamental en la obra de esta creadora, puesto que en él basa gran parte de su producción artística para reflexionar sobre una serie de conceptos de gran profundidad. De este modo, M. Abakanowicz practica en sus esculturas una serie de *desocupaciones* (Fig. 133), todas ellas metáforas

negativas que emplea como exorcismo ante la muerte o para hablar sobre la vacuidad que ésta provoca; un campo semántico éste, el de la exclusión, plenamente coincidente con la percepción de las cosas expuesta por Friedrich Nietzsche en su obra.

Por lo que respecta al concepto de fragmentación, M. Abakanowicz emplea este término para evidenciar a través de él esa fragilidad del ser humano ante la violencia de los conflictos bélicos, de las guerras, y, en definitiva, ante la propia muerte. La importancia de esta noción tan frecuentemente empleada por la escultora radica en su capacidad para expresar unos hechos de marcado origen autobiográfico que subyacen en toda su producción artística. Su niñez estuvo condicionada por la II Guerra Mundial, por la que su infancia fue brutalmente interrumpida, así como por la revolución comunista de Polonia, e influida por el trauma de presenciar de niña cómo su madre era mutilada perdiendo uno de sus brazos por la brutalidad de un soldado. Actualmente M. Abakanowicz sigue escribiendo diferentes textos metafóricos en referencia a esa infancia, a la condición humana, lo que da idea de la tremenda repercusión que debieron causar todos estos acontecimientos en sus primeros años de vida. De esta forma, llegará a comentar: “Mi arte es metafórico. Tiene la influencia de lo que nos rodea y también la sensación que todos tenemos del pasado”.¹¹⁹

¹¹⁹ Magdalena Abakanowicz; *Working process e non solo. Testi di M. Abakanowicz*, Giuliano Gori, Abraham M. Hammacher, Jasia Reichardt, Barbara Rose. Collezione Gori. Fattoria di Celle, Santomato. Gli Ori, Prato. 2002. Págs. 14-15.

De este modo, M. Abakanowicz crea a través de sus producciones una serie de figuras y esculturas comprometidas de gran carga existencial, que nos remiten a un tipo de humanismo existencialista relacionado con Sartre o parecido en su capacidad de fuerza y determinación a Samuel Beckett, esa necesidad de seguir sin más que no es esperanza y que fue subrayada como característica de aquellos que como ella misma fueron supervivientes al Holocausto.



Fig 134. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Sroka*.
De la serie *Juegos de la guerra*, 1994.

Esta artista reflexiona mediante la fragmentación, a través de ese fraccionamiento y esa desintegración escultórica, sobre la auténtica identidad del individuo respecto de la masa social; un conjunto en ocasiones brutalizado a través de la guerra (Fig. 134) y causante de dolor y de muerte. Una visión la de esta escultora muy relacionada con la de otros artistas ya comentados en esta investigación como Wolls, Eli Lotar o Jean Fautrier. Con éste último

Magdalena Abakanowicz comparte este empleo de la disgregación y de la mutilación en sus figuras, al carecer muchas de sus esculturas de cabeza (Fig. 135) como si hubieran sufrido las consecuencias terribles de alguna guerra.

La visión dramática de la existencia favorece en M. Abakanowicz este tratamiento de la figura humana trágico y conmovedor, a través del cual denuncia la irracionalidad y el sinsentido de un mundo absurdo. Unos pensamientos, éstos, también comunes en creadores como Alberto Giacometti, tratado en esta investigación, y que curiosamente también emplea esta práctica de la fragmentación y de la *desocupación* para denunciar esta soledad y esta irracionalidad del individuo. Así, en su obra M. Abakanowicz entremezcla anatomías mutiladas, fragmentos de cuerpos y esculturas compuestas de concavidades y convexidades, indicios todos ellos de aquella negatividad dura, desnuda y sin apariencia, producto de la sublimidad sobre la que ya escribiera Theodor Adorno en su *Teoría Estética*.



Fig 135. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Tom on bench*, 1993.

Con esta visión, crea sus primeras esculturas tituladas *The Abakans* (Fig. 136), de 1966-1975, unas imágenes dramáticas realizadas con yute y fibras vegetales pobladas de nerviaciones orgánicas con las que comenzaría a darse a conocer en la década de los años sesenta a través de este juego de concavidades y oquedades, tratando así de transmitir nociones como la precariedad y la inestabilidad existencial.



Fig 136. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Abakans*. 1966-1975.

En 1974-1979 M. Abakanowicz realiza toda una alegoría de la fragmentación al fabricar su serie de figuras titulada *Seated Figures*, (Figuras sentadas); se trata de unas esculturas realizadas con las fibras naturales mencionadas, con fragmentos de raíces y con tela de yute y dispuestas de manera regular sobre delgados listones de hierro a modo de asientos. Dichas esculturas participan a un tiempo de los dos principios que hemos comentado anteriormente, pues

responden todas ellas a la mutilación y la fragmentación de sus cabezas y de sus brazos, al mismo tiempo que están trabajadas desde el aspecto de la oquedad y de la convexidad. Se trata de una serie de formas antropomórficas cercanas al Arte Povera con las que la artista parece querer entablar relación a fin de establecer entre estas figuras un parecido con el concepto de lo arruinado, con la idea de resto, de residuo corporal o de cadáver, una idea que vuelve a estar latente

en muchas otras de sus producciones artísticas con la figura humana. Una serie de obras evidentemente precarias que esta artista “empobrece” (Fig. 137) deliberadamente con el fin de evidenciar la miseria del mundo, una práctica, ésta, que ya fue anunciada por T. Adorno en su *Teoría Estética* al manifestar que



Fig 137. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Sin título*. 2000.

El arte denuncia la sobreabundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente pobre, pero también denuncia el ascetismo y no puede aceptarlo sin más como norma propia. El empobrecimiento de medios propio del ideal de lo negro, aunque no le priva de exactitud, empobrece sin embargo la poesía, la pintura, la composición; las artes más progresistas lo realizan ya en el borde del silencio total.¹²⁰

¹²⁰ Adorno, Opus. Cit., pág. 60.



Fig 138. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Figure with open arms*, 1984.

Conforme a estos principios mencionados realizaría posteriormente *Figure with open arms* (Fig. 138), (Figura con los brazos abiertos), en 1984, un trabajo que también destaca por la pobreza de sus materiales y por esa fragmentación y mutilación de la figura antropomórfica. En el caso de esta obra mencionada, una especie de crucifixión, esta disgregación se cumple por carecer de cabeza la escultura. Así, Magdalena Abakanowicz realiza un tipo de figura antropomórfica que recuerda un cuerpo momificado y roto, que participa de ese juego de volúmenes y del vacío, con una serie de concavidades y convexidades; pues si tanto el tronco como las piernas adquieren el volumen adecuado de estas formas, los brazos y las manos están exentos de éste, remitiéndonos así a esta idea de carcasa vacía o de resto fúnebre. Otra creación que responde exactamente a los mismos criterios resulta *Dyby* (Fig. 139), un trabajo realizado en 1993, consistente en una

figura sentada sobre una empalizada de madera que carece de cráneo, de antebrazos y manos, y que yace sentada y de forma ausente como si fuera una carcasa vacía y abandonada.



Fig 139. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Dyby*, 1993.

En relación a sus reflexiones sobre la condición humana del hombre realiza acumulaciones de figuras antropomórficas que dispone sobre grandes extensiones de terreno, o que incluso sitúa aleatoriamente sobre grandes espacios y superficies naturales. De este modo crea enormes instalaciones en las que dichas figuras configuran verdaderos amasijos orgánicos y fibrosos que nos remiten a una anulación de la individualidad personal en pro de una despersonalización y masificación absoluta.

Estos aspectos mencionados como las nociones de masificación y de despersonalización pueden ser observados en multitud de obras y esculturas

en las que M. Abakanowicz nos recuerda la tragedia y el sufrimiento de la humanidad, unos trabajos que realiza con materiales tan variados como bronce, hierro, madera y piedra, y que esta artista realiza en monumentales tamaños, creando desde la década de los ochenta y noventa trabajos como *Backs*, (Espaldas) de 1976-1980, *Cycle of 80 Backs*, (Ciclo de 80 espaldas) de 1982, o *Unrecognized*, (Desconocido) de 2001-2002. Unas esculturas que llega incluso a agrupar de manera lineal en obras como *Thirty Backs Standing* (Fig. 140), (Treinta espaldas en pie), de 1993-1994 o *Bronze Crowd*, (Multitud de bronce), de 1991, donde dichas antropometrías de bronce macizas, impertubables y dispuestas firmemente sobre el terreno parecen simular los cuerpos desposeídos y ausentes de algún ejército imaginario.



Fig 140. ABAKANOWICZ, Magdalena; *Thirty Backs Standing*, 1993-1994.

La creación de espaldas que esta escultora frecuentemente emplea en su producción trata de representar al hombre anónimo, muchas veces alienado y

ausente de la sociedad. Se trata también en ocasiones de representar a los hombres sufridores y víctimas de alguna terrible tragedia, como en el caso de su obra *Furgón II*, de 1993, una obra en la que esta figura de la víctima anónima fragmentada y mutilada se encamina sin remisión a todo un angustioso mecanismo de destrucción final. De este modo esta escultora a través de diferentes producciones trata de expresar toda la angustia y la desazón que le provoca un mundo dominado por la violencia, por los conflictos y por la muerte. Sus producciones son una especie de crítica ejercida por M. Abakanowicz contra la sociedad, una especie de compromiso de la escultora con el fin de realizar unas obras auténticas, aunque en ocasiones duras y desgarradas.



Fig 141. ABAKANOWICZ, Magdalena;
Thirty Backwards Standing, 1993-1994.
Detalle.

Otras obras destacadas por su inmenso tamaño son las producciones como *Katarsis*, (Catarsis), consistente en treinta y tres figuras de bronce, *Space of Dragon*, (El espacio del dragón), unas enormes cabezas animales situadas en el Parque Olímpico de Seúl o *Space of Nine Standing Figures*, (Espacio de nueve figuras en pie), realizadas en bronce y exhibidas en el Museo Wilhelm Lehmbruck, en Duisberg, Alemania.

*3.5. La huella psicológica.
Artista: Louise Bourgeois*

Al encontrarnos ante las obras de la artista de origen francés Louise Bourgeois es inevitable que el referente autobiográfico acuda a nuestra mente; es como si su obra, inconscientemente, nos condujese a ello. Su discurso fuertemente marcado por el psicoanálisis freudiano envuelve todas y cada una de sus obras cual densa niebla.

Su obra nace en gran medida de una especie de impulso catárquico y de un autoanálisis para superar una serie de traumas de su infancia. La amargura de una niñez marcada por unos hechos concretos y el miedo como catalizador principal, llevan a esta artista una y otra vez a exorcizar su pasado. Esta reiteración en su escultura como llegaría a decir le *“permite revivir el miedo; darle una fisicalidad para que pueda separarme de él. El miedo se convierte*

en una realidad manejable. La escultura me permite revivir el pasado en su proporción objetiva, realista”.



Fig 142. BOURGEOIS, Louise; *Le Defi III*, 1993.
(Acero, espejo, cristal y luz eléctrica).

De este modo, los hechos autobiográficos explican la obra de esta artista, pues la angustia provocada por la infidelidad de su padre para con su madre, derivada del hecho de tener incluso incorporada a su casa a la amante bajo el eufemismo de institutriz, creó en una niña sensible como Louise, una profunda herida que arrastraría toda la vida. Ella misma comentaría más tarde que su niñez nunca perdió su drama pues los recuerdos de las emociones de su niñez están todavía presentes y sólo a través del proceso escultórico esta artista encuentra el alivio necesario al dolor y a la ansiedad que estos recuerdos le producen, tratando de exorcizarlos mediante sus trabajos. Una

serie de obras surgidas de lo más profundo de su psique, como demuestran obras como *Cell* (Fig. 143), (Celda), de 1990, realizada con cristal, esferas y manos esculpidas, o *Nature Study*, (Estudio del natural), de 1984.



Fig 143. BOURGEOIS, Louise; *Cell*, (*Hands and mirror*), 1995. (Mármol, metal pintado y espejo).

De este modo, la obra de Louise Bourgeois es un amalgama de afectos; de emociones que asegura universales. Así realiza unas producciones artísticas caracterizadas por su intuición y por poseer una gran dosis de reflexión intelectual propia del autoanálisis, que de ningún modo ha de confundirse con una búsqueda de su identidad. Bourgeois tiene la capacidad de eludir el formalismo, algo que otorga a sus obras de un gran poder transgresor, -ella

rechaza la noción de estilo y se siente orgullosa de su independencia personal y creativa.

En su producción artística se entremezcla intuitivamente como en un magma lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino o lo interno y lo externo. De este modo, el *ensamblage* surgido de la *mutilación* de diferentes cuerpos es utilizado frecuentemente en su producción artística, pues esta artista emplea este *desmembramiento* y esta *amputación* a lo largo de una serie de trabajos escultóricos realizados con muy diversos materiales así como en diferentes tipos de instalaciones.

Unas creaciones, éstas, como hemos comentado, caracterizadas por estar realizadas mediante una gran carga emocional y una enorme intensidad psíquica, abordando desde esta dualidad nociones y conceptos tan complejos como el placer o el dolor, la intimidad y la memoria, la fragilidad y la necesidad de protección o este miedo experimentado por la artista frente a la agresividad y al dolor. Unas emociones que le sirven a esta artista para trabajar estos conceptos duales hasta sus últimas consecuencias y fortalecerse ante sus recuerdos del pasado como si de una experiencia catárquica se tratara. Así, exorciza el miedo y el temor implícito que trabaja en muchas de sus producciones.

Un temor experimentado por la artista ante el daño físico que le obliga a ocuparse en sus obras de esta noción del cuerpo humano lacerado y fragmentado de algún modo, y con el que a través de estos temas explora conceptos adyacentes como la vulnerabilidad del Ser, en concreto la fragilidad del cuerpo femenino y la agresividad que nuestra sociedad y cultura fomenta contra él. Por todo ello, Louise Bourgeois trabaja esta noción de la fragmentación, para denunciar la destrucción ejercida contra ese cuerpo desmembrado y roto por la violencia de las guerras, masacres y otros conflictos del mundo contemporáneo.



Fig 144. BOURGEOIS, Louise; *Torso*, 1996. (30 x 63 x 38 cm).

Las producciones de esta artista ya desde sus comienzos se caracterizan por el empleo de todo tipo de materiales. Así, en la década de los sesenta esta artista incorpora un amplio catálogo de materiales sin establecer ningún tipo de

314

preferencias, como el bronce, el látex, el yeso o el mármol, al mismo tiempo que comienza a formalizar estos pequeños fragmentos de anatomías humanas en los que amalgama diferentes tipos de formas abstractas con estas formas antropomórficas. Resulta interesante observar cómo proliferan estas nuevas creaciones inspiradas en el cuerpo humano entre los años 1960 y 1970; se trata de una serie de órganos antropomórficos creados de forma aislada en diferentes tamaños muy interesantes. Algunos títulos de las producciones artísticas de este período reflejan con gran claridad el repertorio de nuevos *fragmentaciones* realizadas por la artista: *Heart*, (Corazón), *Inner Ear*, (Oído interno), *Torso* (Fig. 144), (Torso), entre otros. Unas piezas entre las que también se encuentran diversas alusiones a las formas fálicas, que L. Bourgeois comienza a fabricar en torno a 1968, y que se muestran de forma evidente en obras como *Germinal*, (Germinal), de 1967, *Janus*, de 1968, o más evidentemente en su obra titulada *Colonnata*, (Columnata), de 1968; una obra escultórica en la que se mezclan estas referencias antropomórficas con diferentes tipos de protuberancias realizadas dentro de esta dialéctica ya mencionada, donde se mezclan los contrarios como lo blando y lo duro, como en su obra *Cummulus*, (Cúmulos), de 1969, donde amalgama estas nociones citadas mediante una serie de prominencias bulbosas realizadas en mármol de Carrara; un material que empleará con frecuencia en sus creaciones desde entonces. Todas estas piezas referentes a diversos tipos de paisajes antropomórficos serán ejecutadas progresivamente en este mármol italiano, abandonando así la artista su fabricación en yeso, material con el que comenzó a realizarlas.

De este modo, Bourgeois creará todas estas series de objetos fragmentados para tratar ese miedo y esa angustia ante la destrucción y la violencia, creando estas series de objetos antropomórficos, unos trabajos que adquieren connotaciones sexuales agresivas como puede observarse en su obra *Fillete*, (Chiquilla), de 1968, realizada con este citado mármol, además de otras piezas e instalaciones constituidas de forma aislada con fragmentos corporales como brazos y piernas, manos y pies, o diversas creaciones conformadas mediante agrupaciones de estos miembros. Se trata de diferentes series de elementos dislocados y dispuestos entre ellos de forma enfrentada, unos elementos dispares a los que recurre constantemente y que encontramos dispersos en sus instalaciones. Así, encontramos en multitud de instalaciones ciertas partes de la anatomía humana como ojos, brazos, manos, piernas o pies; una parte ésta de la anatomía con la que la artista se familiarizó en su juventud tras encargarse de realizar los dibujos de los cartones de las partes desgastadas de los tapices para su posterior reparación en el negocio familiar. Unos trabajos y piezas que llegarán a tratar de adquirir en ocasiones el tratamiento y la textura de la piel humana, mediante diversos recubrimientos sintéticos o capas de látex para una semejanza más fidedigna.

The Destruction of the Father, (La destrucción del Padre), de 1974, es una construcción o escenario en el que el observador entra sólo visualmente. Un espacio oscuro que contiene numerosos fragmentos de cuerpos humanos, falos protuberantes, formas carnosas, etc. y en el que la alusión a la muerte

aparece representada por medio de las cajas; en concreto, de los diferentes ataúdes, que, formando un óvalo aparecen dispuestos rodeando una especie de mesa que descubrimos ser una camilla para transportar heridos o enfermos.

En 1978 realiza diferentes tipos de instalaciones y de *performances* como *Confrontation*, (Confrontación) y *A Banquet/ A Fashion Show of Body Parts*, (Banquete/ Exhibición de la Moda de Fragmentos corporales), unos trabajos que fueron exhibidos en la Hamilton Gallery of Contemporain Art, y en los que también muestra estos órganos antropomórficos, recreando partes de la anatomía humana como pechos dispuestos en doble hilera, etc.

Durante la década de los años ochenta y noventa, su obra adquiere su máximo reconocimiento, organizándole el Museum of Modern Art of New York una gran exposición ya en el año 1982 y representando a los EEUU en la Bienal de Venecia en los años noventa.

Todas estas imágenes de la fragilidad del cuerpo humano y de lo fragmentado, serán mostradas nuevamente a través de una serie de producciones como *Nature Study* y *Eyes*, (Estudio del natural y Ojos), de 1984 y 1989 respectivamente, unas obras realizadas en bloques de mármol rugoso de los cuales surgen diferentes partes del cuerpo perfectamente pulidos. Esa contraposición de la que se vale L. Bourgeois para poner de

manifiesto la tensión emocional que le persigue desde su niñez, la vida-muerte, dependencia-rechazo, amor-odio, entre otras emociones, opera a modo de catarsis liberadora, en torno a la cual la artista logra superar la angustia y el miedo.

La alusión al fragmento como víscera y figura puede apreciarse muy claramente en su obra *Spiral Woman*, (Mujer-Espiral), de 1984. Se trata de una serie de esculturas creadas por esta artista en relación al aspecto sexual del cuerpo humano, creando una serie de formas bulbosas redondeadas en clara referencia al cuerpo femenino. Así, a través de estas esculturas, trata la obsesión por el erotismo y por lo sexual en unas producciones de formas orgánicas delicadamente pulidas, incorporando la sensualidad de la caricia del material a través de una

morfología que dispone el material mediante agrupaciones voluptuosas creadas para experimentarse a través del sentido del tacto.



Fig 145. BOURGEOIS, Louise; *Sin título*, 1998.
(Tela roja y acero).

Las pulsiones violentas del amor y el sexo se encuentran también reflejadas en obras como la expuesta en la Documenta de Kassel: *Precious Liquids*, (Líquidos preciosos), de 1992, o *Red Room*, (Habitación Roja), de 1994, obra en la que reflexiona sobre la cama como lugar de intercambio y disolución de identidades sexuales. La destrucción propia de la muerte, como tema, es abordado por la artista no ya como hecho orgánico sino como acto físico evidenciado de forma desgarrada e incluso brutal. Bourgeois desnuda sus heridas ante el espectador, aflorando y evidenciando así una serie de mecanismos psíquicos que hasta ahora pertenecían al terreno de lo oculto, como así lo demuestra en esta instalación mencionada, donde se adentra además en la inquietud que provoca la angustia vital. En este aspecto, la claustrofobia, las tensiones psicológicas o la necesidad de búsqueda de escape ante la desazón, son otras de las emociones que aborda en sus instalaciones y dibujos.



Fig 146. BOURGEOIS, Louise; *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía.

Como hemos podido estudiar, L. Bourgeois a través de estos juegos de dualidades entre lo masculino-femenino, el dolor-placer, la sensualidad-agresividad, etc., trabaja unas nociones como la fragmentación, la mutilación, el miedo o la angustia ante la muerte. Unos conceptos de gran complejidad en los que interviene la rigidez- fluidez de los estados emocionales, y que esta artista materializa a través de una dialéctica entre lo blando y lo duro, formalizada a través de todo tipo de materiales: tejidos, mármol, piedra, madera, bronce o látex entre otros.

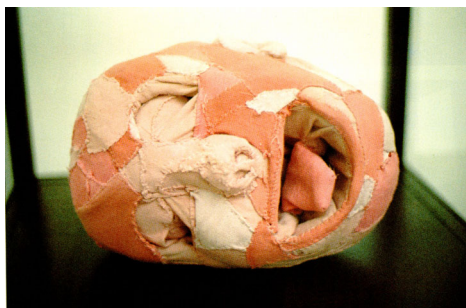


Fig 147. BOURGEOIS, Louise; *Why Have You Run So Far Away*, 1999



Fig 148. BOURGEOIS, Louise; *Quilting*, 1998.

En lo que respecta a estos temas mencionados como la *fragmentación* y la *mutilación*, Bourgeois suele tratarlos en relación al cuerpo de la mujer, puesto que es ésta quien más sufre la agresividad de la sociedad; sea mediante la doble carga a la que se encuentra sometido este sujeto en este mundo machista, sea a través de la mayor vulnerabilidad que presta la mujer frente a estas desigualdades y miserias o frente a la violencia ejercida contra ellas en

guerras y conflictos. Una serie de injusticias que denuncia en obras como su serie de pinturas y esculturas titulada *Femme-Maison*, (Mujer-Casa), realizada de 1945 a 1947, donde trabaja esta conflictiva relación que la mujer tiene con el hogar, pues siendo lugar de abrigo y símbolo de protección para la familia; como en obras en las que trata el tema de la mujer –araña, un insecto que le sirve de metáfora para definir a la madre por ser animal protector que teje telas como en *Spider*, (Araña), de 1995, también puede serlo de sacrificio, de injusticia y de renuncia para las mujeres, como demuestra a través de una serie de analogías entre la figura humana y la arquitectura en muchos de sus dibujos y obras como *He Dissappeared into Complete Silence*, (Desapareció en completo silencio), o *Personages* (Personajes), de formas antropomórficas. Así, la violencia de ejercida contra la mujer por la sociedad y por los conflictos bélicos es mostrada por esta artista a través de una serie de producciones como *Mother and Child*, (Madre e hijo), de 2001; obra ya mencionada anteriormente en esta investigación, y donde observamos atónitos el cuerpo fragmentado y roto de una pequeña figurilla en tela rosada de una mujer y de su niño, que Bourgeois, consciente de su fragilidad, preserva a través de una pequeña campana o urna de cristal. O como podemos observar en *Arched Figure* (Fig. 149), (Figura arqueada), de 1999, donde recrea el cuerpo mutilado de una mujer desnuda a la que le faltan los brazos; un cuerpo sufriente de loneta rosa lleno de suturas formalizadas a través de la unión de diferentes *fragmentos*, un doloroso parcheado que nos transmite el sufrimiento de un sujeto que grita convulso con la boca abierta como también lo hace la cabeza fragmentada de su obra *Regression* (Fig. 150), (Regresión),

de 2001, recordándonos el predominio expresivo de esta parte del rostro otorgado antaño por Francis Bacon para expresar el dolor o la desesperación en sus agónicas pinturas.



Fig 149. BOURGEOIS, Louise; *Arched Figure*, 1999

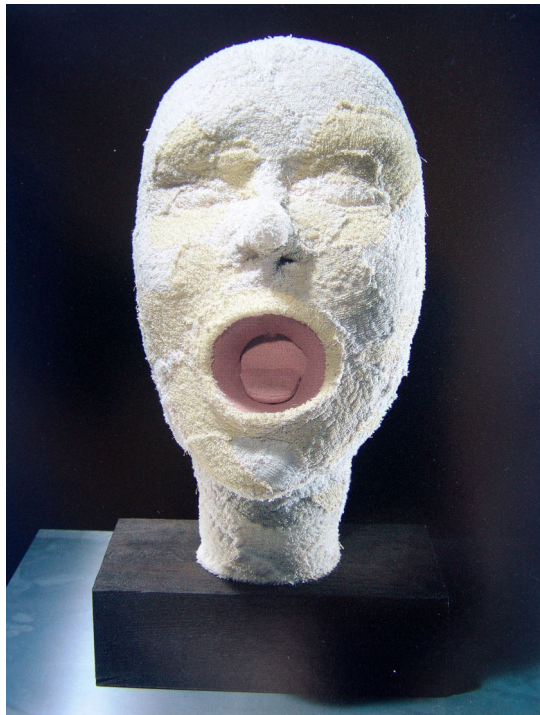


Fig 150. BOURGEOIS, Louise; *Regression*, 2001

*3.6. El fragmento invertido.
Artista: Georg Baselitz:*

La obsesión de Georg Baselitz; pintor alemán nacido en Deutschbaselitz de donde precisamente tomará su nombre, (Antigua República Democrática Alemana), por transformar el orden compositivo tradicional del arte, le lleva pronto a realizar una serie de producciones inscritas en las coordenadas de la tradición expresionista.

G. Baselitz pronto se aparta de toda retórica tradicional para establecer a través de una cuidada ecuación entre figuración y abstracción una serie de singulares postulados estéticos mediante los cuales se situará en el panorama de la plástica contemporánea como una de sus figuras esenciales. Así, para articular esta simbiosis entre la figuración y la abstracción mencionada, Baselitz emplea la noción del fragmento, convirtiéndose éste en eje esencial

de su obra artística. Unas producciones, que, en el caso de este pintor y escultor denuncian los problemas existenciales que ahogan al hombre contemporáneo.

La obra de G. Baselitz expone así toda la crisis contemporánea del mundo desde una perspectiva bastante trágica, construyendo una serie de producciones desde la más absoluta negatividad. Una visión que comparte con otros autores ya mencionados en nuestra investigación tales como A. Rainer, C. Boltanski o M. Abakanowicz.

G. Baselitz emplea así el fragmento como máximo exponente de la mutilación, de esa tragedia que este artista quiere representar. Así, el artista incorpora el fragmento en sus producciones artísticas, unas secciones, en ocasiones dispuestas por el pintor en el orden compositivo del cuadro de manera innovadora, transformándolas y alterándolas mediante este procedimiento de la inversión. De este modo, a través del empleo de la fragmentación y de la inversión Baselitz trata de eliminar cualquier asidero retórico y de denunciar el convencionalismo perceptivo al que nos encontramos habituados.

Una práctica ésta, de la inversión y de la fragmentación que podemos contemplar en algunas de sus obras como *Two women in Room*, (Dos mujeres

en una habitación), de 1985, (Fig. 151), donde podemos observar nuevamente esta obsesión suya por destruir el orden compositivo, a través de la representación de dos figuras femeninas dispuestas de un modo distinto al habitual. Unos motivos que Baselitz articula mediante el empleo de unos tonos desgarrados, de unos grises sombríos o de un color ácido, como ese empleo del naranja, plasmados con pinceladas desnudas en las que la huella, el gesto o el rastro del pincel ponen de manifiesto las formas laceradas y mutiladas de unos cuerpos en los que el dolor y el sufrimiento aparecen representados con toda crudeza.



Fig 151. BASELITZ, Georg; *Two women in room*, 1985. (Óleo sobre lienzo).



Fig 152. BASELITZ, Georg; *Pillow*, 1987. (Óleo sobre lienzo).

Una obra de grandes correspondencias y similitudes con la que realizaría posteriormente titulada *Pillow*, (Almohada), de 1987, (Fig. 152), pues en ella

Baselitz vuelve a representar los rostros de dos seres, en este caso un hombre y una mujer, mostrándonos a través de unas pinceladas completamente convulsas y desgarradoras toda la aflicción de estos individuos, toda la crudeza de un mundo expuesto como si de una herida abierta y sangrante se tratara, a fin de mostrarnos el dolor que aflige nuestra sociedad actual y sacudir nuestras conciencias.



Fig 153. BASELITZ, Georg; *Night with dog*, 1982.
(Óleo sobre lienzo).

En la obra *Nigth with Dog*, (Noche con perro), de 1982, (Fig. 153), Baselitz trata de romper con los tradicionalismos estéticos y burlarse de toda forma de representación acomodada y acostumbrada al empleo de elementos formales manidos. De este modo, el pintor ataca una estética tradicional desde el terreno de la negatividad, mediante la densidad de un trazo pictórico “brutal” despojado de todo convencionalismo. Así, en esta obra mencionada, el motivo

pintado; un hombre con un perro, es empleado por Baselitz para otorgar a la figura representada un tratamiento del todo desgarrador en su ejecución, en la intensidad de sus pinceladas o en la mirada vacía con la que representa al hombre. Una figura que invierte en el plano pictórico y que representa de algún modo “fragmentada” en sus extremidades inferiores, rompiendo del todo con la tradición representativa pictórica, pues, según ésta, las figuras nunca fueron cortadas de este modo. Asimismo, los colores ácidos y la violencia de la ejecución fomentan la dramatización implícita en dicha obra. Un dramatismo que este artista fomenta en su obra del mismo año *Franz in Bed*, (Franz en la cama), (Fig. 154) al disponer de la figura humana representada de este modo en el cuadro y al conferir ese sentido dramático a su representación, algo que puede ser observado en el rostro de la figura humana, cuya mirada resulta ausente o en la forma en la que este cuerpo resulta atravesado a la altura de las piernas por una franja de color.



Fig 154. BASELITZ, Georg; Franz in Bed, 1982. (Óleo sobre lienzo).

Y es que G. Baselitz a través de este mecanismo de inversión en su pintura o mediante este uso de la fragmentación en sus imágenes pictóricas o en sus esculturas mutiladas introduce una enorme tensión en sus creaciones, despojadas, como hemos comentado anteriormente, de tradicionalismos y convencionalismos, lo que le aleja de sus maestros experimentales y confiere un sentido dramático a todas sus representaciones; un drama vivido en solitario y en diálogo consigo mismo. Así, este artista trabajando desde la negatividad confiere a sus producciones escultóricas esa práctica de la fragmentación y de la incisión en unas obras que trabaja desde la furia más arrasadora, del mismo modo que ya lo hiciera por ejemplo Arnulf Rainer en sus dibujos realizados sobre el gesto automático o en los producidos con la ayuda de su “filtro pictórico”, esa ingesta de drogas alucinógenas a las confiesa haberse sometido en su juventud. Así, tratando de romper toda conexión hasta entonces mantenida con el pensamiento lógico, G. Baselitz se entrega a un expresionismo salvaje y bestial para adentrarse en su representación de la tragedia.

De este modo, Baselitz realizará una serie de creaciones en las que la pincelada es resuelta por Georg Baselitz despojándola de cualquier sutileza, ejerciendo siempre la misma y evitando cualquiera de sus infinitas variables. Unas producciones en las que este artista deposita el color que sobre la superficie del cuadro con toda furia y crudeza, a través de un cromatismo restringido y sin matices, empleando sólo aquellos tonos que resultan de

“resolver” espacios o formas mediante la nerviosa huella de los dedos, del pincel o, en el caso de la escultura, de una gubia, para potenciar el significado de una determinada zona de representación. Así, G. Baselitz a través de esta doble fragmentación representada tanto en el terreno pictórico como en el escultórico trata de provocar al espectador y sacudir su indiferencia, como si pretendiera que se sintiese culpable por pertenecer a una sociedad y a una cultura en la que el concepto producto de la estética burguesa ha estado ocultando y maquillando la verdadera tragedia del hombre: encontrarse inmerso en un mundo desgarrado y atroz. Una visión esta de G. Baselitz que Antoni Marí describirá¹²¹ como:

Un mundo próximo al paroxismo: los temas de sus cuadros, y la técnica que utiliza para su representación, son consecuencia de la intensidad del aguijón con el que la realidad parece herirle. El dolor, la desesperanza, la rabia y la impotencia no son únicamente los temas de los cuadros, también hay dolor y desesperanza en ese trazo nervioso y compulsivo, en esos colores sucios por el rojo sangriento; como también hay rabia y violencia en el orden compositivo y en la distribución de las formas, en la configuración de las figuras y en la impaciencia de la pincelada.

¹²¹ Marí, Antoni; *El dolor como vía de conocimiento*. Georg Baselitz. Catálogo de la Exposición organizada por Fundación Caja de Pensiones. 22 de febrero-22 de abril 1990. Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 17 de mayo-15 de julio 1990. Madrid. Pág 17.

Una ternura agónica, como el dolor de un niño maltratado, que se desliza por esta visión apocalíptica de la existencia humana. [...]

De este modo, Baselitz desarrolla de un modo impulsivo y fiero la ejecución de toda una serie de producciones, evitando a través de este empleo del fragmento y de la pincelada nerviosa, toda tentación de control reglado sobre estas representaciones. Una postura deliberada que convertirá en estrategia en su propia producción. Sin embargo, esta subjetividad característica en la ejecución de sus obras impide todo distanciamiento como observador de los motivos representados. Así, Baselitz descubre la necesidad de trastocar toda idea de orden compositivo y espacial de la obra artística, como así se observa en algunas pinturas realizadas en la primera mitad de la década de los años sesenta como *Los Héros*, con una mayor simplificación respecto a obras como *Sexo con Bolas*, de 1962.

A través de esa simplificación, Baselitz le confiere un papel determinante al plano pictórico puro, sirviéndose de cualquier recurso para reclamar la suficiencia del plano pictórico como argumento expresivo. Un protagonismo que otorgará al cuadro mediante la densidad de materia pictórica, o a través de la ausencia total de jerarquía en las pinceladas realizadas por el artista. Unas ejecuciones realizadas, muchas veces, con la huella de los dedos y que contribuirán a percibir una superficie pastosa uniforme en la que todo sucede

como por obra de un violento accidente. De este modo, G. Baselitz persigue así esta sensación de caos y dramatismo que acentúa a través de esta práctica de la fragmentación.

Esta fragmentación que Baselitz fomenta a lo largo de toda su trayectoria artística le sirve al artista para reflejar toda la angustia de un mundo dominado por la violencia y por la muerte. Así, el fragmento pictórico se convierte en el eje de su obra, en unas producciones caracterizadas por la destrucción deliberada de la unidad, pues todo lo representado está mediatizado a esta fragmentación angustiosa y extraña. Sus cuadros recogen de este modo toda una serie de acumulaciones



Fig 155. BASELITZ, Georg; *G.-Head*, 1987. (Haya pintada con óleo azul).

extrañas y confusas en las que diferentes motivos aparecen representados de forma forzada, casi inconexa mediante acumulaciones de fragmentos caracterizados por su representación violenta y brutal. Una ejecución deliberadamente descuidada que Baselitz ejercita a través de esta aterradora práctica de lo fragmentado en la representación de la figura humana. De este

modo, el artista recrea esa angustia del hombre, agudizando, si cabe aún más esas sensaciones mediante la alteración de las tradicionales coordenadas de ubicación de esa figura en el espacio pictórico, a través de un proceso de inversión al que el artista somete a cualquier motivo. La relevancia que llegan a adquirir dichos fragmentos representados y su intención de romper la noción de escala pictórica de acuerdo con el tamaño del soporte y sin necesidad de hacer alusión al espacio que rodea estos motivos sirve de ejemplo para comprender hasta que punto Baselitz se interesa por ese plano pictórico. Así, la pintura, mediante ese caos en el recorrido de sus pinceladas, en el entrecruzamiento anárquico y desjerarquizado de sus pulsiones, contribuye de forma explícita a la saturación visual de sensaciones y percepciones inquietantes.



Fig. 156. BASELITZ, Georg; Sin título, 1982. (Haya).

Respecto a la articulación cromática de las obras, hemos de decir que G. Baselitz no se ocupa propiamente de este aspecto salvo para emplearlo como

un recurso visual de impacto que anula la distancia entre el espectador y la obra, de manera que se refuerza la sensación de la tensión violenta afectando de un modo directo al espectador como si hubiera “ejecutado” ese drama. Un drama sin tema evidente que el artista trabaja como resultado de una estrategia que incorporada a su quehacer artístico y que podemos observar en obras como *Héros* o sobre todo, la serie de pinturas *Fraktur* donde la conjunción de figuras verticales, perros o la vegetación verde, podríamos decir que es el resultado de sumar fragmentos de otras pinturas.

Unas producciones que mediante este impacto visual logrado a través del uso de un gesto crudo y desgarrador forzado al máximo en una compleja mezcla de sensaciones, nos ofrecen obras como *La Pastorale*, un ejemplo claro y evidente de cómo a través de esta estrategia de fragmentos “forzados” mediante una articulación puramente pictórica, G. Baselitz incrementa este efecto de sorpresa y choque brutal comentado.

La obra de G. Baselitz nos instala en una atmósfera de angustia vital, nos enfrenta a esa *crisis contemporánea* comentada anteriormente que aflige al hombre moderno. Un conflicto muy propio del espíritu alemán con sus obsesiones que el pintor nos muestra a través de una serie de expresiones pictóricas dramáticas e impactantes.

En relación a las formas invertidas, la estrategia empleada por G. Baselitz es la destrucción deliberada de los equilibrios del cuadro. Una práctica, que emplea en su obra *El bosque boca arriba*, de 1969, produciendo un extrañamiento que altera toda nuestra percepción visual.

Una estrategia esta, que llega aquí a su cenit, porque basta con darle la vuelta al cuadro para que observemos que se trata de una composición equilibrada, donde la noción de escala está presente al igual que la valoración cromática o el claroscuro. Esta representación fragmentaria de imágenes persigue un mayor alejamiento de lo representado, una imagen más abstracta y una mayor autonomía del plano pictórico que se convierte, de este modo, en objetivo prioritario de su pintura.

Una práctica, ésta, de la fragmentación que complica, haciendo más difícil la lectura del cuadro en el plano pictórico a través de ese aparente desorden y en la que el motivo ha perdido “casi” todo el protagonismo, a pesar de encontrarse presente en la obra de forma disgregada. Éste es el caso de *Aguila*, de 1972, donde el motivo del pájaro aparece invertido, y donde el artista parece empeñado en presentar el motivo del águila como resultado del “revuelo” cromático que genera la acción de pintar y no al revés. Un hecho que también se observa en su obra *Desescombradora*, de 1978, donde la mujer aparece sepultada por diferentes masas de color, recorrida por las

mismas pinceladas que el resto de la superficie pictórica y “enterrada” totalmente, produciéndose nuevamente esa subordinación a esta estrategia pictórica deconstructiva.



Fig 157. BASELITZ, Georg; *Pastoral (the day)*, 1986.

En su obra *Pastoral (The Day)* (Fig. 157), de 1986, por ejemplo, encontramos esta estrategia deconstructiva manifestada a través de la representación de una enorme cabeza invertida ocupando casi toda la mitad izquierda del cuadro que incluso permanece incompleta en su borde derecho debido a sus grandes dimensiones; una estrategia ésta, que subraya si cabe aún más su carácter fragmentario. Baselitz además trabaja este concepto en esta obra a través de la introducción de una figura femenina cuyos muslos son visiblemente cortados por la mitad y mediante la representación de la cabeza de un águila compositivamente situada como un foco de atención entre ambas figuras, debido a la intensidad pictórica con la que el artista alemán representa su pico y su ojo.



Fig 158. BASELITZ, Georg; *Pastoral (The night)*, 1986.

Respecto a su otra versión de la *Pastoral (The Night)* (Fig. 158), realizada en el mismo año, 1986, Baselitz vuelve nuevamente a emplear esta fragmentación de la figura humana femenina fragmentada que otorgaba este sentido de verticalidad compositiva, un hecho además, acentuado debido a la masa pictórica oscura situada en la parte izquierda del cuadro. De esta forma, Baselitz concibe estas dos creaciones pictóricas mediante estas sumas de fragmentos articulados e invertidos mediante estas pinceladas convulsas y ejecutadas en base a esta concepción abstracta de la pintura.

En su cuadro titulado *Coro de Brücke* (Fig. 159), nuevamente hallamos la composición dividida en dos mitades, y del mismo modo que las dos obras analizadas anteriormente, hallamos un predominio de una zona lumínica y brillante, frente a otra zona mas oscura y neutra. Así, encontramos en esta

zona preponderante un fragmento de figura realizado mediante su estrategia de inversión, un segmento de figura cortado en base a esta práctica ya realizada en sus dos *Pastoral* ya analizadas. De este modo, la composición consta de tres figuras invertidas que tienen el carácter de fragmentos agregados, más un fragmento de una cabeza realizada con tonos más oscuros. Unas masas de color dispuestas mediante pinceladas que se yuxtaponen sobre una base cromática que el pintor hace intervenir desde el fondo del cuadro, y que, conjuntamente obtienen una inquietante vibración en la que todo puede suceder tanto en la superficie del cuadro como en la estructura ya analizada de las formas representadas.



Fig 159. BASELITZ, Georg; *The Brücke choir*, 1983.



Fig 160. BASELITZ, Georg; *The Orange Eaters IV*, 1981.

Respecto a este juego de vibraciones obtenido en la superficie pictórica de las obras de este artista, sería sumamente interesante poder acceder a los cimientos de estos cuadros y observar las figuras y los fragmentos que ha ocultado y ha sepultado tras sus pinceladas en obras como las pertenecientes a las series *The Orange Eaters* (Fig.160) o *My Father Looks Out the Window* (Fig. 161). Unas obras, éstas, caracterizadas por su simplicidad y su carácter fragmentario, que transgreden y niegan aquellos valores consustanciales a la pintura tradicional. Todo ello, es conseguido mediante el empleo de un cromatismo ácido, sin duda identificable con el característico del cartel publicitario, y que Baselitz emplea utilizando todo su poder transgresor a través de un trazo deliberadamente enmarañado y desprovisto de toda sutileza representativa. Una representación cruda y primaria con la que G. Baselitz nos enfrenta a la realidad humana. Así, el fragmento invertido se adueña de la composición debido a la importancia que adquieren los contornos que se establecen con los distintos campos cromáticos, y funcionando de este modo, como una construcción puramente ornamental, pues pareciera que poco o nada importa al autor el motivo a representar.



Fig 161. BASELITZ, Georg; *My Father look out of the window IV*, 1981.

Conclusiones

Como comentamos en la Introducción de esta Tesis Doctoral, esta investigación no pretendía ser un análisis exclusivamente realizado desde el punto de vista de la Filosofía, pero a través de los conceptos filosóficos estudiados pretendíamos demostrar cómo estas corrientes de pensamiento de los grandes pensadores modernos son asimiladas e interiorizadas por los artistas actuales, para lo cual, se analizan en profundidad diversas obras de algunos artistas representativos que trabajan con las nociones tratadas en nuestra investigación. Un trabajo, el de la presente investigación, que hemos estructurado en dos grandes bloques o partes. De este modo, en la primera parte llevábamos a cabo un exhaustivo estudio sobre las obras y las reflexiones fundamentales que estos pensadores y filósofos han elaborado en sus diversos trabajos sobre todos los conceptos tratados en nuestra investigación y presentes en numerosas obras de arte contemporáneo; conceptos tales como: la huella, el fragmento, el tiempo, lo contingente y lo efímero, la memoria, la conciencia de muerte o la noción de angustia, entre otras muchas estudiadas.

En la segunda parte hemos estudiado la obra de diferentes artistas de gran importancia y relevancia internacional tales como Alberto Giacometti, Arnulf Rainer, Christian Boltanski, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois, Georg Baselitz.

Lo primero que queda patente es que nos encontramos ante un fenómeno que nada tiene que ver con otras etapas de la historia como algunos creyeron ver al referirse a la querella entre antiguo y moderno suscitada en el siglo XVII. Que no se cumple el pensamiento hegeliano, según el cual, la Historia Universal, a pesar de todo, respondía a una lógica y no es por tanto ni lineal ni puramente sucesiva como ya argumentaron otros pensadores.

Que se ha producido la ruptura de una estructura de pensamiento que se asentaba desde la antigüedad en creencias firmes sobre conceptos como la trascendencia, la inmortalidad, la eternidad, el destino o la conciencia humana, con el consiguiente derrumbe ideológico, ha sepultado toda referencia cultural, modificando radicalmente nuestra visión del mundo y el antiguo papel que en él solía desempeñaba el individuo. Este declive ideológico mencionado, es, entre otros factores impulsado, como decíamos, por esta quiebra de la religión judeocristiana, esta llamada “muerte de Dios” por los teóricos y los teólogos, que obliga al hombre a enfrentarse “desnudo” con esa conciencia de su propia finitud, esta conciencia de saberse mortal y de

enfrentarse a la plena caducidad del 'Ser', como consecuencia desde este proceso. Todo ello, genera la angustia a la que nos referimos en nuestra investigación y este rechazo a la muerte por parte del individuo; un individuo atrapado en la desesperada situación que comprende el binomio angustia-huída, o la "caída", como Martin Heidegger llamaría a este intento de evadir la desesperación de la angustia. Por consiguiente, el artista contemporáneo trabajará en torno a esta problemática, tratando de reflejar este binomio mencionado en sus producciones artísticas, un hecho éste, que expresará mediante la representación en ocasiones por la vía de la angustia, en ocasiones por la vía de la ironía.

La desaparición de todos estos sistemas de creencias mencionados tanto religiosos como ideológicos han trasladado al hombre contemporáneo occidental al desencanto y a una desconfianza que anula cualquier atisbo de optimismo. El hombre se encuentra, por tanto, solo y abandonado a su suerte, "sin ídolo ni tabú", y esa crisis de la religión se transforma en la religión de la crisis. Una atmósfera de escepticismo que rodea al hombre moderno, y que le impide tener fe en un futuro mejor, originando esta gran crisis en el mundo occidental. La nada y la muerte se van apoderando de un mundo moderno desintegrado, que ya arrastra de antaño un grave e importante sentimiento de fracaso y de culpa como consecuencia de los grandes conflictos bélicos de comienzos y mediados del siglo XX.

La constatación de una nueva percepción del tiempo y el nuevo papel otorgado por la modernidad al hombre respecto a esta dimensión influyen significativamente en todas estas transformaciones ideológicas y en este cambio de perspectiva mencionado, pues ese tiempo frenético nos hace percibir la aceleración de la Hª como sinónimo de la “caída” mencionada. Este proceso de cambio continuo es la expresión de lo efímero y de lo imperfecto, la caducidad. El tiempo adquiere así una gran importancia, convirtiéndose en un valor en sí mismo en las sociedades modernas. Lo urgente, lo nuevo, lo efímero como valor en sí desembocan en este elogio del instante constante. Asimismo queda demostrado que el concepto de perdurabilidad de la obra de arte desaparece. Lo duradero ya deja de ser una categoría y la obsesión por trascender en el tiempo se sustituye por sentimientos mucho más banales, acordes con la sociedad de nuestros días que nos ha tocado vivir, y que, paradójicamente, tiene que ver mucho más con patrones prestados de otros ámbitos como la moda, la publicidad o el marketing, entre otros campos, o a cuestiones como la “eficacia de la imagen”.

La interiorización por el arte de la nueva importancia otorgada a este concepto de lo transitorio obliga a una reflexión profunda sobre el carácter efímero de todas las cosas, incluida nuestra propia existencia, pero esta percepción limitada de la vida también supone la introspección y el análisis de una sociedad como la occidental que, de pronto, se enfrenta con la idea de

la muerte y esa percepción descarnada del sentimiento de finitud, que, por sí sólo rechaza la idea de un arte gozoso y placentero, en el sentido estético tradicional. Su lugar es ocupado, en todo caso, por un hedonismo estético que, a modo de analgésico, opera en este conflicto de ruptura con lo establecido y asimilado por la cultura. Así, desde este sentimiento de angustia creadora, se proyecta la preocupación por descubrir y evidenciar nuevas señas de identidad que reflejen esa atmósfera. Un sentimiento, que, como decimos, es común a las producciones analizadas en esta investigación, a través de los distintos creadores de la segunda parte de nuestra investigación.

La constatación, asimismo, del “vacío” que se ha infiltrado dentro del territorio artístico y en diferentes producciones, se pone de manifiesto y se hace evidente en una serie de reflexiones de carácter metafísico que atormenta a algunos artistas y que les hará reflexionar y trabajar sobre nociones como la “catástrofe”. Este concepto impregnará así toda una serie de nuevas creaciones de nuestros días, que los artistas contemporáneos elaborarán desde esa negatividad derivada del fracaso intelectual e ideológico, y producto del desencanto frente a la injusticia representada por el enorme poder económico detentado por los grandes lobbies, etc. Pero será en la aceptación de esas reglas del juego donde se pondrá en evidencia otra de las contradicciones del arte de nuestro tiempo, de este arte contemporáneo, pues estas producciones son asimismo reabsorbidas por el sistema de forma natural. Así, desde la ambigüedad del compromiso estético se generará una corriente ecléptica y es

ahí, cuando se amortigua su capacidad crítica y cuando el sistema le despoja de sus armas, le asimila automáticamente por muy exageradas o extravagantes que puedan ser sus propuestas.

Por último, señalar, la evidencia de un compromiso compartido por todos ellos en el sentido de llevar a cabo una obra en la que se canalizan y materializan las reflexiones filosóficas mencionadas.

Bibliografía

Libros

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialéctica de la Ilustración, Editorial Trotta, Madrid, 1998. Traducción de Juan José Sánchez.

ADORNO, Theodor; Teoría Estética. Versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Editorial Taurus S.A. Madrid. 1980. Título original: *Aesthetische Theorie*. Ed. Suhrkamp Verlag, 1970. Edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedermann. 1ª Edición: 1980. Reimpresión 1986.

ALIAGA, J.V.; Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960. Libro editado con motivo de la exposición del mismo nombre, en torno a un periodo histórico que comprende aproximadamente tres décadas, antes y después de la II Guerra Mundial, en Francia. Diputación Foral de Guipuzcoa, 1994.

ARGULLOL, Rafael; El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental. Ensayos Ediciones Destino S.A. 1. Colección dirigida por Rafael

Argullol, Enrique Lynch, Fernando Savater y Eugenio Trías. Dirección editorial: Felisa Ramos. Rafael Argullol, 1990. 1ª Edición: febrero 1991. Ripollet del Valls. Barcelona.

Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. First published 1992, First published in USA 1993. 2000. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA.

BARTHES, Roland; La cámara lúcida. Notas sobre la Fotografía. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.

BATAILLE, Georges; Teoría de la Religión. Versión castellana de F. Savater. Ed. Taurus. Madrid, 1981.

BAUDELAIRE, Charles; El pintor de la vida moderna. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1995. Traducción de. Alcira Saavedra.

BAUDRILLARD, Jean; Cultura y simulacro, Editorial Kairós, Barcelona, 1987. Traducción de Antoni Vicents y Pedro Rovira.

BAUDRILLARD, Jean; El intercambio simbólico y la muerte. Caracas. Editorial Monte Avila Latinoamericana, 1993. 2ª edic. Colección Estudios.

BENJAMIN, Walter; Discursos interrumpidos. Filosofía del Arte y de la Historia, Editorial Taurus, Madrid, 1990. Traducción de Jesús Aguirre.

BENJAMIN, Walter; El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán, Editorial Península, Barcelona, 1988. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque.

BENJAMIN, Walter; El origen del drama barroco alemán. Editorial Taurus, D.L. Madrid, 1990. Versión castellana de José Muñoz Millares.

BENJAMIN, Walter; Escritos autobiográficos; Alianza Editorial, D.L. Madrid, 1996. Introducción y bibliografía de Concha Fernández Martorell. Versión española de Teresa Rocha Barco.

BENJAMIN, Walter; Imaginación y sociedad: Iluminaciones ; Vol. I. Editorial Taurus, S.A. Humanidades. Teoría y Crítica literaria. Madrid. 1ª ed. 1980. Reimpresión: 1988, 1990, 1993. Madrid, 1993. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre.

BENJAMIN, Walter; La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; en Discursos interrumpidos. Editorial Taurus, Madrid. 1982.

BENJAMIN, Walter; Para una crítica de la violencia. Editorial Leviatán, imp. 1995. Buenos Aires. Prólogo de Hebe Clementi. Traducción de Héctor A. Murena.

BLOCH, Ernst; El pensamiento de Hegel. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1949.

BLOCH, Ernst; El principio esperanza. Editorial Aguilar. 3 vols. (1977-1980). 1ª edic.

BLOCH, Ernst; El principio esperanza. Vol. I. Escrito en EEUU entre 1938 y 1947; revisado en 1953 y en 1959. Edición al cuidado de Francisco Serra; Serie Filosofía. Colección Estructuras y procesos. Editorial Trotta, D. L., 2004. Traducción de Felipe González Vicén. Madrid.

BLUMENBERG, Hans; Naufragio con espectador: paradigma de una metáfora de la existencia. Colección La Balsa de la Medusa. Editorial Visor, D.L. Madrid, 1995. Traducción de Jorge Vigil.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine; L'oeil cartographique de l'art. Collection Débats. Éditions Galilée, 1996. Dirigée par Michel Delorme.

CALABRESE, Omar; La era Neobarroca, Editorial Cátedra, Madrid, 1989. Traducción de Anna Giorgano.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; La vida es sueño. Edición de Ciriaco Morón Arroyo. Editorial Cátedra Letras Hispánicas. Vigésimoctava edición. 1ª edición 1977, 28ª edición 2004. Madrid.

CALINESCU, Matei; Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Editorial Tecnos S.A. 1991 Madrid.

CALVO SERRALLER, Francisco; Imágenes de lo insignificante, el destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo. Editorial Taurus, Madrid, 1987.

CAMPBELL, Joseph; Las máscaras de dios. Mitología primitiva. Versión española de Isabel Cardona. Alianza Editorial, S.A. 1991. Madrid.

CAMUS, Albert; La Peste, Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1995. Traducción de Federico Carlos Robles.

CAMUS, Albert; La Peste. Editorial Gallimard, D.L. Paris. 1980.

COHN, Priscilla N.; Heidegger: Su filosofía a través de la Nada. Prólogo de J. Ferrater Mora. Ediciones Guadarrama. S.A. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Editorial Labor, S.A. Madrid, 1975. Título original: *The Concept of Nothingness in the Thought of Martin Heidegger*. Traductor: Angel García Fluixá. Revisión de la traducción: José Ferrater Mora.

DANTO, Arthur C. ; Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1999. Traducción de Elena Neerman.

DELEUZE, Gilles; El pliegue. Leibniz y el barroco. Paidós Studio Basica. Ed. Paidós Ibérica S.A. 1ª edición, 1989. Barcelona. Traducción de J. Vázquez y Umbelina Larraceleta.

DELEUZE, Gilles; Nietzsche y la Filosofía, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996. Traducción de Carmen Artal.

DERRIDA, Jacques; La deconstrucción en las fronteras de la filosofía, Editorial Paidós, Barcelona, 1989. Traducción de Patricio Peñalver.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris. Éditions de Minuit, cop. 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Colección: Biblioteca presente; 27. Editorial Paidós. Barcelona, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*. Cuenca. Diputación Provincial. 2001. Obra publicada con motivo del Seminario-Taller del mismo nombre perteneciente al curso organizado por la Universidad Menéndez Pelayo en Sept. 2000 y realizado en el antiguo convento de las Carmelitas de Cuenca.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Lo que vemos, lo que nos mira*. Editorial Manantial. Buenos Aires, 1997. Traducción de Horacio Pons.

DUPIN, Jacques; *Giacometti oral y escrito*. En Alberto Giacometti: Escritos. Editorial Síntesis S.A. Colección El espíritu y la letra, nº 6. Preparados por Mary Lisa Palmer y François Chaussende. Presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin. Madrid, 2001.

DUQUE, Félix; Historia de la filosofía moderna: La era de la crítica. Editorial Akal, D.L. Madrid, 1998.

ECO, Humberto; Los límites de la Interpretación, Editorial Lumen, Barcelona, 1992. Traducción de Helena Lozano.

FERRATER MORA, José; Diccionario de Filosofía; Nueva edición actualizada bajo la dirección de Joseph-María Terricabras, Director de la Cátedra Ferrater Mora de Pensamiento Contemporáneo de la Universidad de Girona. 4 vols. 1ª edic. revisada, aumentada y actualizada en noviembre de 1994. 2ª reimpresión: mayo 2001. Colección Ariel Referencia. Editorial Ariel, S.A. Barcelona.

FOCILLON, Henri; La vida de las formas y elogio de la mano. Xarait Ediciones Colección Libros de Arquitectura y Arte, 1983. Traducido por Jean-Claude del Agua. Edición original: *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, París, 1943. Publicado originalmente en inglés con el título *The Shape of Time*, Yale. University Press, 1962.

FOSTER, Hal; El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Colección Akal Arte Contemporáneo. Editorial Akal, D.L. Madrid, Tres Cantos, 2001. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

FRAZER, J. George; La rama dorada. Magia y religión. Fondo de Cultura Económica. 1993. Traducción Elizabeth y Tadeo I. Campuzano.

FREUD, Sigmund; El malestar en la cultura. Editorial Alianza Editorial, Madrid, 2002. Traducción de Ramón Rey Ardid.

FREUD, Sigmund; Psicoanálisis del arte, Alianza Editorial, Madrid, 1970. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.

GIACOMETTI, Alberto; Escritos. Editorial Síntesis S.A. Colección El espíritu y la letra, nº6. Preparados por Mary Lisa Palmer y François Chaussende. Presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin. Madrid, 2001.

GUASCH, Anna María; Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones de 1980 a 1995. Ediciones Akal, Madrid, 2000.

HABERMAS, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad, Editorial Taurus, 1989. Traducción de Manuel Redondo.

HABERMAS, Jürgen; El discurso filosófico de la modernidad. (Doce lecciones). Editorial Taurus. Madrid, 1989. Versión castellana de Manuel Jiménez Redondo.

HABERMAS, Jürgen; *Ernst Bloch. A marxist Romantic.*

HEGEL, G. W. F. Fenomenología del espíritu. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1966. Traducción de Wenceslao Roces.

HEIDEGGER, Martín. Arte y poesía. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995. Traducción de Samuel Ramos.

HEIDEGGER, Martín. Identidad y diferencia, Anthropos, Barcelona, 1988. Traducción de A. Leyte.

HEIDEGGER, Martin; Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. (Erker- Verlag, por las ediciones originales, 1969 y 1996). Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, por la presente edición, 2003). Pamplona. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia.

JAMESON, Fredic; El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Editorial Paidós, Barcelona, 2002. Traducción de José Luis Pardo Torío.

JAMESON, Fredic; Teoría de la postmodernidad, Editorial Trotta, Madrid, 1996. Traducción de Antonio Gómez Ramos.

JIMÉNEZ, Marc; Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte. Amorrortu editores. Buenos Aires. Director de la Biblioteca de filosofía, antropología y religión. Pedro Geltman "*Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*". Marc Jiménez, Unión Générale d'Editions, 1973. Traducción Aníbal C. Leal. Única edición en castellano autorizada por Unión Générale d'Editions, París. Amorrortu editores S.A., Icalma 2001, Buenos Aires, Argentina.

KIERKEGAARD, Sören; Etapas en el camino de la vida. Santiago Rueda. 1952. Buenos Aires. Traducción de Juana Castro.

KUBLER, George; La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas. Madrid, 1988. Introducción a cargo de A. Bonet Correa. [*Style and Representation of Historical Time*, en *Kubler Essays*].

LAMARCHE-VADEL, Bernard; Joseph Beuys. Ediciones Siruela, Madrid, 1994. Traducción Edison Simons.

LIPOVETSKY, Gilles; *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Ed. Anagrama. Barcelona, 1ª edición septiembre 1986, 4ª edición julio 1990. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendants.

LLANOS, Alfredo; Aproximación a la Estética de Hegel. Colección Problemas de nuestro tiempo. Ed. Leviatán, Buenos Aires, Argentina. 1988.

LYOTARD, Jean-Francois; La condición Postmoderna. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Traducción de Mariano Antolín Rato.

LYOTARD, Jean-Francois; La posmodernidad (Explicada a los niños). Gedisa Editorial. Barcelona, 1996.

LYOTARD, Jean-Francois; Lo inhumano. Gedisa Editorial, Barcelona, 2004. Traducción de Pablo Maurette.

MACEY, David; The Penguin Dictionary of Critical Theory. Penguin Books. 2000.

MANN, Thomas; Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Alianza Editorial, Madrid, 2001. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

MARCUSE, Herbert; Eros y civilización. Biblioteca breve de bolsillo. Libros de Enlace. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1969. 4ª edición. Traducido por Juan García Ponce. Edic. original: Beacon Press, Boston, 1953.

MILICUA, José. (Dir.) Enciclopedia Historia Universal del Arte. Editorial Planeta, S.A. 1987. Barcelona, España.

MOLINUEVO, José Luis; La experiencia estética moderna. Madrid. Editorial Síntesis. 2002. 1ª reimp.

MORIN, Edgar; El hombre y la muerte, Editorial Kairós S.A., 1ª Edición; enero 1974. Tercera edición: junio 1999. Barcelona. Título original: L'homme et la mort. Editions du Seuil, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich; El Crepúsculo de los ídolos, Alianza Editorial, Madrid, 2000. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

NIETZSCHE, Friedrich; El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. Colección El libro de Bolsillo, Alianza Editorial, D.L. Madrid, 1991. 1ª edic., 10ª reimp. Introducción, traducción y notas de Andrés S. Pascual.

ORTEGA Y GASSET, José; La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética. Colección Austral. Pensamiento. Editorial Espasa-Calpe S.A. Prólogo de Valeriano Bozal. Madrid. 1987.

PAZ, Octavio; Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, enero 1987, 2ª edic. julio 1989, 3ª edic. nov. 1990. Editorial Seix Barral, S.A. 1ª edic. en Biblioteca de Bolsillo. Barcelona, 1990.

PLATÓN; Diálogos: Apología de Sócrates, Critón, Laques, Fedón. Editorial Sarpe, Madrid, 1983. Traducción de María Juana Ribas.

SARTRE, Jean Paul. El Ser y la Nada. Colección Alianza Universidad, nº 417. Editorial Alianza. Losada. 1ª ed., 1ª reimpresión. 1989. Madrid. Traducción de Juan Valmar; revisión de Celia Amorós.

SARTRE, Jean Paul; El Ser y la Nada. Ensayo de ontología fenomenológica. Traducción de Juan Valmer.

SARTRE, Jean Paul; *La náusea*. Biblioteca clásica y contemporánea. Losada. Decimotercera edición. Editorial Losada S.A. Buenos Aires, 1947. Traducción: Aurora Bernárdez. Título original francés; *La Nausée*. Librairie Gallimard, 1946.

SAVATER, Fernando; Idea de Nietzsche. Editorial Ariel S.A. 1ª edición en Ariel, febrero 1995; 3ª edición ampliada y actualizada, junio 2000; 4ª edición, noviembre 2001. Barcelona, España.

SOLANS, Piedad; Accionismo vienés. Hondarribia, Guipúzcoa. Editorial Nerea, 2000. Colección Arte Hoy. Nº 5.

SPENGLER, Oswald; La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la Hª. Universal. Madrid. Editorial Espasa-Calpe, 12ª edic., 1976. Traducción del alemán por Manuel G. Morente.

VATTIMO, Gianni; El fin de la modernidad. Editorial Gedisa, Barcelona, 1995. Traducción de Alberto L. Bixio.

VATTIMO, Gianni; La sociedad transparente. Editorial Paidós, Barcelona, 1990.

VIRILIO, Paul; Estética de la desaparición. Traducción Nori Benegas. Barcelona. Editorial Anagrama, D. L. 1988. Colección Argumentos. BLOCH, Ernst; El ateísmo en el cristianismo: la religión del éxodo y del reino. Madrid. Editorial Taurus, D. L. 1983. Colección Ensayistas, nº 234.

Catálogos y Artículos

ABAKANOWICZ, Magdalena; Working processe non solo. Testi di M. Abakanowicz; Giuliano Gori, Abraham M. Hammacher, Jasia Reichardt, Barbara Rose. Collezione Gori. Fattoria di Celle, Santomato. Gli Ori, Prato. 2002.

BACON, BALTHUS, DUBUFFET, GIACOMETTI, MORANDI: Paintings And Drawings, Art Gallery, University of California, California, 1966.

BACON, Francis & FREUD, Lucian; Catálogo de la exposición: expressions, Foundation Maeght, Saint- Paul, 1995.

BACON, Francis; Catálogo de la exposición: recent paintings, Marlborough Fine Art, Londres, 1967.

BASELITZ, Georg; Catálogo de la exposición Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions 22 de febrero- 22 de abril 1990. Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones. Madrid. 1990.

BASELITZ, Georg. Catálogo de la Exposición organizada por Fundación Caja de Pensiones 22 de Febrero-22 de Abril 1990. Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 17 de mayo- 15 de julio 1990. Madrid.

BASELITZ, Georg VVAA. (Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck); Catálogo de la exposición Expressions: new art from Germany:, Saint Louis Art Museum, St. Louis, 1983.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición Beuys vor Beuys: Trabajos tempranos. Colección Van Der Griten. Dibujos, acuarelas, estudios al óleo, collages, Diputación de Zaragoza –Caja de Madrid, Zaragoza- Madrid, 1990.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición Die Strassenbahnhaltestelle von Joseph Beuys, National Galerie, Berlin, 1980.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, The Menil Collection, Houston, in association with Tate Publishing, Londres, 2004.

BEUYS, Joseph, VVAA. (Sigmar Polke. Cy Twombly); Catálogo de la exposición: Hirschl & Adler Modern, New York, 1988.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición Joseph Beuys: dibujos, drawings, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985.

BEUYS, Joseph; Gespräche mit Beuys, Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof, Ritter Verlag, Viena, 1988.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición Aprovechar a las ánimas. Granada, Diputación Provincial, 1992.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, 1994.

BEUYS, Joseph; Catálogo de la exposición, Kunstmuseum, Basel, 1969.

BLISTÈNE, Bernard; *Christian Boltanski: Sonnabend, Flash Art*, Milán, nº 98-99. 1980. p. 56.

BOLTANSKI, Christian; *Compositions*. ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1981.

BOLTANSKI, Christian; *Compositions*. Musée de Calais, Calais, 1980.

BOLTANSKI, Christian; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1984.

BOLTANSKI, Christian; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1984.

BOLTANSKI, Christian; Catálogo de la exp. Leçons de Ténèbres, Kunstverein München, Munich, 1986.

BOLTANSKI, Christian; *Lessons of Darkness*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1988; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1988; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1988.

BOLTANSKI, Christian; Annette Messager *Modellbilder*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1976; Rheinland-Verlag, Colonia, 1976. Catálogo de la exp.

BOLTANSKI, Christian; Catálogo de la exp. Advento y otros tiempos. Centro Galego de Arte Contemporánea. 1996. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura.

BOURGEOIS, Louise; Catálogo de exposición de Louise Bourgeois, 28 noviembre 1996- 18 enero 1997. Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

BOURGEOIS, Louise; Catálogo de exposición de Louise Bourgeois, 17 enero- 2 marzo 2002. Galería Soledad Lorenzo. Madrid.

BREA, José Luis, “*Nutopía: Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado*”, *Lápiz*, nº 92, Marzo 1993, pp. 28-38.

Catálogo de la Biennale 76, Pabellón alemán, Bienal de Venecia, 1976.

Catálogo de la exposición de la Fundación “La Caixa”.Europa de Postguerra. 1945-1965. Arte despues del diluvio. Exposición coproducida con el Ministerio de Educación y Asuntos Sociales de Austria. Barcelona, 12 de mayo- 30 de julio de1995. Viena, 10 de septiembre – 10 de diciembre de 1995.

Catálogo de la exposición Punti Cardinali dell’arte. XLV Esposizione internazionale d’arte, La Biennale di Venecia, Venecia, 1993.

DELEUZE, Gilles; Francis Bacon: Lógica de la sensación. Madrid. 2002.

FICACCI, Luigi; Francis Bacon, 1909-1992. Editorial Taschen. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo. 2003.

FUCHS, R. H.; *Arnulf Rainer. The Labyrinth*, en Arnulf Rainer, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 1989.

German Art: Aspekte deutscher Kunst 1964-1994, Edition Braus, Heidelberg, 1994.

HESSE, Eva; Catálogo de la exposición realizada en el IVAM Centre Julio González. 10 febrero- 4 abril 1993. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

KUSPIT, Donald; *Arnulf Rainer: Self Exposures, Art in America*, Nueva York, abril 1987.

KUSPIT, Donald; *Christian Boltanski New Museum of Contemporary Art. Marian Goodman Gallery, Artforum*, Nueva York, marzo, 1989, p. 130.

MARSCH, Georgia; "The white and the black: An interview with Christian Boltanski". *Parkett*, Zurich, nº 22, diciembre 1989, pp. 36-40.

MAUER, O.; "*Die Übermalungen von Arnulf Rainer*". *Arnulf Rainer. Kreuz und Nach*. Basilea, Louis Chardon, 1960.

MAUER, Otto; *Rainers Übermalungen und Monochromien*, en Arnulf Rainer, Galerie St. Stephan, Viena 1960.

RAINER, Arnulf; "*A single conditionality*" ("*Un único estado*"). (1964). Viena, Historisches Museum der Stadt Wien, 1989.

RAINER, Arnulf; "*An einem sonntag im sommer 1973 war es soweit*". *Arnulf Rainer Malerei*. (1980-1990). Bild Kunst. Bonn, 1990.

RAINER, Arnulf; Obras recentes. Oporto, Fundação de Serralves, 1992.

RAINER, Arnulf; Valencia, Diputacio. Sala Parpalló, 1981.

RAINER, Arnulf; *Arnulf Rainer: mortet sacrificia*. París, Centre Georges Pompidou. 1984.

RAINER, Arnulf; Face farses. SAo Paulo, XI Bienal SAo Paulo, 1971.

RAINER, Arnulf; Hiroshima: Werkgruppe ans 57 Bildern. Berlín, Verlag. 1982.

RAINER, Arnulf; *Arnulf Rainer*. Berlín, Galería Springer, 1964.

RAINER, Arnulf; *Dibujos a ciegas*, aparecido en *Escritos*. Publicado por primera vez en *Arnulf Rainer. Blindzeichnungen 1951-1973*. Verlag Wolfgang Hake, Colonia, 1973. RAINER, Arnulf; Campus Stellae. Catálogo de exposición del Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1996.

RAINER, Arnulf; Catálogo de la exposición *Campus Stellae*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Comunicación Social. 1996.

SCARPETTA, Guy; *Arnulf Rainer: Je ne suis pas un profanateur*, Art Press, enero 1989, pp. 20-24.

SMITHSON, Robert; Catálogo de la exposición Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva. Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 1993.

SOLANO, Susana; Catálogo Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Velázquez. Prólogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, 1993.

Índice de imágenes

Fig. 1.- SMITHSON, Robert; <i>Spiral Jetty</i> . Gran Lago, Utah. 1970. (Piedras negras, cristales de sal, tierra y agua salada).....	XXV
Fig. 2.- TURREL, James; <i>Roden Crater Project</i> . 1970.	XXV
Fig. 3.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Winged Trunk</i> . 1989.	XXVII
Fig. 4.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Winged Trunk</i> . 1989. Detalle.....	XXVIII
Fig. 5.- BOLTANSKI, Christian; <i>La Réserve du Carnegie International</i> , Pittsburgh, 1991.....	XXIX
Fig. 6.- DUBUFFET, Jean; <i>El mecanismo de desaparición de las huellas</i> , 1957.....	38
Fig. 7.- <i>El Gran Colibrí</i> . Geóglifo perteneciente al arte nazca. (100 a. J.C.- 300/ 550 d. J.C.). Pampa de S. José. Perú. (95 metros long.).....	39
Fig. 8.- <i>Bisonte Recostado</i> . Pintura polícroma sobre el saliente de la roca. Techo de la Gran Sala. Altamira. (Cantabria). España.	39
Fig. 9.- PICASSO, Pablo; <i>Cabeza de muerto</i> , 1943.	42

Fig. 10.- POLKE, Sigmar; <i>Marienerscheinung</i> , 1994. Técnica mixta. (500 x 300).....	44
Fig. 11.- POLKE, Sigmar; <i>Marienerscheinung</i> , 1994. Técnica mixta. (500 x 300).....	45
Fig. 12.- PENONE, Giuseppe; <i>Palpebre</i> , 1978.....	48
Fig. 13.- PENONE, Giuseppe; <i>Presione II</i> , 1991. Instalación.	48
Fig. 14.- GRAVES, Nancy; <i>Fossils</i> , 1970.....	49
Fig. 15.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Dos hombres y una mujer</i> , 1948.....	52
Fig. 16.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Retrato de Caroline</i> , 1965.	54
Fig. 17.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Dos cabezas</i> , 1963.	55
Fig. 18.- BEUYS, Joseph; 1960.....	57
Fig. 19.- BOLTANSKI, Christian; Instalación en la Kunstation St. Peter, Kölh. 2001.....	58
Fig. 20.- BOLTANSKI, Christian; <i>La Maison manquante</i> , Berlín. 1991.....	59
Fig. 21.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Seated Figures</i> , 1974-1979.	60
Fig. 22.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Busto de Eli Lotar II</i> , 1965. Bronce.	63
Fig. 23.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Retrato de Michel Leiris</i> , 1961.....	65
Fig. 24.- ROTHKO, Marc.....	67

Fig. 25.- CY TWOMBLY; <i>Leda y el Cisne</i> , Roma. 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).....	70
Fig. 26.- CY TWOMBLY; <i>Sin título</i> . Roma. 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).....	70
Fig. 27.- Piedra conmemorativa del príncipe Sebeki. Imperio Medio, XII dinastía Munich, Museo Egipcio.....	71
Fig. 28.- Tablilla cuneiforme del rey Sin- Kāsic (anverso). Uruk, c. 1865-1833 a. J.C. (Col. Particular).....	74
Fig. 29.- Caballo relinchando. Talla sobre asta de reno. La Madelaine, (Dordogne). St. Germain-en-Laye, Museo de las Antigüedades Nacionales.	76
Fig. 30.- Bisonte. Talla sobre asta de reno. La Madelaine, (Dordogne). St. Germain-en-Laye, Museo de las Antigüedades Nacionales.	77
Fig. 31.- “Cabeza de sustitución”. Piedra caliza. Gizeh. Imperio Antiguo, IV dinastía. (c. 2450 a.J.C.) Viena. Museo de Hª del Arte.	78
Fig. 32.- Cabeza de ¿Nefertiti?. Cuarcita. Imperio Nuevo. XVIII dinastía. Templo de Pta, Menfis. El Cairo. Museo Egipcio.	80
Fig. 33.- Cabeza de mujer. (Probablemente de una hija de Ajnatón). Cuarcita. Tell-al-Amarna. Imperio Nuevo. XVIII dinastía. El Cairo. Museo Egipcio.	81

Fig. 34.- FORTUYN / O' BRIEN; <i>Marble Public</i> , 1990. (Mármol).	82
Fig. 35.- Cementerio italiano.	83
Fig. 36.- CY TWOMBLY, <i>Sin título</i> . (Roma). 1968/ 1971. (Dispersión y tiza sobre lienzo).	84
Fig. 37.- CY TWOMBLY, <i>Sin título</i> . (Roma). 1961. (Óleo, tiza y lápiz sobre lienzo).	84
Fig. 38.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Sin título</i> . 2002.	85
Fig. 39.- BOLTANSKI, Christian; <i>Réserve</i> . Belvédère du Château de Prague, Praga, 1994.	87
Fig. 40.- BOLTANSKI, Christian; <i>Les habits de François C.</i> , 1972.	88
Fig. 41.- CAPA, Robert; <i>Alemania, 1945</i> , Berlín, Agosto.	89
Fig. 42.- GIACOMETTI, Alberto; <i>La Jaula</i> , (1ª versión), 1950. Bronce.	90
Fig. 43.- GIACOMETTI, Alberto; <i>La madre del artista</i> , 1955.	93
Fig. 44.- RAINER, Arnulf; <i>Icones Anatomicae</i> , 1992-1993.	96
Fig. 45.- RAINER, Arnulf; <i>Icones Anatomicae</i> , 1991.	97
Fig. 46.- CRIADO, Nacho; <i>La idea de eternidad</i> . Palacio de Cristal. Museo Centro de Arte Reina Sofía.	99
Fig. 47.- CRIADO, Nacho; <i>Imágenes húmedas</i>	105
Fig. 48.- CRIADO, Nacho; <i>Imágenes húmedas</i>	108
Fig. 49.- Mosaico romano.	110

Fig. 50.- HIRST, Damien; <i>Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding</i> , 1991. (8222 x 4290).....	113
Fig. 51.- REMBRANDT, Van Rijn. 1655. Louvre, París.	114
Fig. 52.- OLDEMBURG, Claes; <i>Roten apple care</i> , 1987.....	118
Fig. 53.- BOLTANSKI, Christian; <i>Lost workers</i> , 1994-1995. Detalle.....	120
Fig. 54.- ZABILEVSKA, Anita; <i>Ekspansija n° 4</i> , 1999. Instalación.....	122
Fig. 55.- RAINER, Arnulf; <i>Zentralisation (TRRR)</i> , 1951.....	124
Fig. 56.- BARCELÓ, Miquel; <i>Sin título</i> , 1994. (Técnica mixta sobre papel).....	126
Fig. 57.- BARCELÓ, Miquel; <i>Sin título</i> , 1994. (Técnica mixta sobre papel).....	126
Fig. 58.- STRZEMINSKI, Wladyslaw; <i>To my Friends the Jews</i> , 1945. Collage.	130
Fig. 59.- RAINER, Arnulf; <i>Gerippte Hände</i> , 1973.....	132
Fig. 60.- RAINER, Arnulf; <i>Einhadschlag</i> , 1973.	135
Fig. 61.- OROZCO, Gabriel; <i>Black Kites</i> , 1997.	144
Fig. 62.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Singel</i> , 1994.	148
Fig. 63.- BEUYS, Joseph; <i>Energieplan</i> . Foto-secuencia.	150
Fig. 64.- BEUYS, Joseph; <i>Energieplan</i> . Foto-secuencia.	151
Fig. 65.- BACON, Francis; <i>Retrato de Henrietta Moraes en un diván azul</i> , 1965.....	154

Fig. 66.- BACON, Francis; <i>Crucifixión</i> , 1966.	156
Fig. 67.- BACON, Francis; <i>Tres estudios de Crucifixión</i> , 1962. (Óleo y arena sobre lienzo). Tríptico, cada panel 198'2 x 144'8 cm. The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.	158
Fig. 68.- BOLTANSKI, Christian; <i>Reliquaire</i> , 1990.	158
Fig. 69.- BOLTANSKI, Christian; <i>El Caso</i> . Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1988.	166
Fig. 70.- RAINER, Arnulf; <i>Schwarze Sonne (TRRR)</i> , 1957.....	168
Fig. 71.- SPERO, Nancy; <i>Victims and Soldiers Pushing Victims out of Helicopter</i> , 1968.	171
Fig. 72.- NITSCH, Hermann; <i>Kreuzwegstation</i> , 1962.	175
Fig. 73.- BACON, Francis; <i>Sangre en el suelo-Pintura</i> , 1986.....	185
Fig. 74.- PARZIVAL, <i>Little Shiva</i> . Serie <i>Höllenbilder</i> , 2000. Computer-collage.....	187
Fig. 75.- MESSENGER, Annette; <i>Les Masques</i> . Detalle, 1991- 1992.	188
Fig. 76.- BUÑUEL, Luis; <i>El perro andaluz</i> , 1928. Fotograma.	189
Fig. 77.- SPERO, Nancy; <i>Sin título</i> . Perteneciente a <i>War series</i> , 1966.....	190
Fig. 78.- CATTELAN, Maurizio; <i>La nona ora</i> ; 2000. Instalación.	192
Fig. 79.- CATTELAN, Maurizio; <i>La nona ora</i> ; 2000. Instalación. Detalle.	193

Fig. 80.- GEERS, Kendell; <i>Timbuktu</i> . Instalación.	194
Fig. 81.- CRIADO, Nacho; <i>No es la voz que clama en el desierto</i> , 1990. Instalación.	196
Fig. 82.- CRIADO, Nacho; <i>Ellos no pueden venir esta noche...</i> , 1991.	197
Fig. 83.- CRIADO, Nacho; <i>No es la voz que clama en el desierto</i> , 1990. Instalación. Detalle.	198
Fig. 84.- HIRST, Damien;	199
Fig. 85.- BEUYS, Joseph; 1964. Vitricas.	200
Fig. 86.- BEUYS, Joseph; <i>Der Fettstuhl</i> , 1964.....	201
Fig. 87.- BOURGEOIS, Louise; <i>Arched Figure</i> , 1999. (Tela rosa, espejo, madera y cristal).	201
Fig. 88.- BOURGEOIS, Louise; <i>Le Maison</i> , 1986.	202
Fig. 89.- BOURGEOIS, Louise; <i>Mother and Child</i> , 2001. (Tela, cristal y acero inoxidable).	203
Fig. 90.- HIRST, Damien; <i>Adam & Eve Banished from the Garden</i> , 2000. (Sábanas, acero y cristal). Instalación.	204
Fig. 91.- HAACKE, Hans; <i>Germania</i> , 1993. Instalación.	205
Fig. 92.- KAORU, Izima; <i>Shinohara Ryoko</i> , 1996.	209
Fig. 93.- NITSCH, Hermann; <i>Das Orgien- Mysterien-Theater</i> , 1998. Acción.....	210
Fig. 94.- NITSCH, Hermann; <i>6- Taggenspiel</i> , Prinzendorf, 1998.	211
Fig. 95.- NITSCH, Hermann; <i>Asolo Raum</i> , 1970.	213

Fig. 96.- NITSCH, Hermann; <i>Das Orgien- Mysterien-Theater</i> , 1998. Acción.	219
Fig. 97.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Georges Braque</i> , 1963.	221
Fig. 98.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Tête noire</i> , 1951.	224
Fig. 99.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Mujer alta I & II</i> , 1960.	227
Fig. 100.- GIACOMETTI, Alberto; <i>La nariz</i> , 1947.	228
Fig. 101.- GIACOMETTI, Alberto; <i>Annette</i> , 1960.	229
Fig. 102.- GIACOMETTI, Alberto; <i>La pierna</i> , 1958.	230
Fig. 103.- RAINER, Arnulf; <i>Sin título</i> , 1958.	236
Fig. 104.- RAINER, Arnulf; <i>Schwarze Biegung</i> , 1963.	238
Fig. 105.- RAINER, Arnulf; <i>Stirfederbug</i> , 1965.	238
Fig. 106.- RAINER, Arnulf; <i>Zentralisation</i> , 1952.	238
Fig. 107.- RAINER, Arnulf; <i>Zentrale Krucifikation</i> , 1952- 1954.	238
Fig. 108.- RAINER, Arnulf; <i>Eschiebungen, Hände erhoben</i> , 1976.	241
Fig. 109.- RAINER, Arnulf; <i>Totenmaske, (Chopin)</i> , 1978.	243
Fig. 110.- RAINER, Arnulf; <i>Christus</i> , 1986.	244
Fig. 111.- RAINER, Arnulf; <i>Sin título. (Rainer im Kreuz)</i> , 1973.	246
Fig. 112.- RAINER, Arnulf; <i>Totenmaske, (Beethoven)</i> , 1979.	249
Fig. 113.- RAINER, Arnulf; <i>Totenmaskenübermalung (Hl. Vinzenz Palloti)</i> , 1983-1984.	250

Fig. 114.- RAINER, Arnulf; <i>Totenmaskenübermalung (Franz Liszt)</i> , 1978.	251
Fig. 115.- RAINER, Arnulf; <i>Gesichter mit Goya</i> , 1983-1984.	253
Fig. 116.- RAINER, Arnulf; <i>Kreuz</i> , 1954.	256
Fig. 117.- RAINER, Arnulf; <i>Selbstbegräbniss</i> , 1969-1975.	258
Fig. 118.- BOLTANSKI, Christian; <i>Les habits de François C. y le Club Mickey</i> , 1972.....	265
Fig. 119.- BOLTANSKI, Christian; <i>Le Réserve des Suisses Morts</i> , 1990.	268
Fig. 120.- BOLTANSKI, Christian; <i>Les Suisses Morts</i> , 1990.	271
Fig. 121.- BOLTANSKI, Christian; <i>Les Enfants de Dijon</i> , The National Museum of Contemporary Art, Oslo, 1994.....	273
Fig. 122.- BOLTANSKI, Christian; <i>Les Enfants de Dijon</i> , Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, París, 1986.	275
Fig. 123.- BOLTANSKI, Christian; <i>Monument Odessa</i> , 1989.	276
Fig. 124.- BOLTANSKI, Christian; <i>Leçons de Ténèbres</i> , Bélvédere du Château de Prague, Praga, 1994.....	277
Fig. 125.- BOLTANSKI, Christian; <i>Kunstation St. Peter, Kölh</i> , 2001.	278
Fig. 126.- ISAACS, John; <i>The Incomplete History of Unknow Discovery</i> , 1998. Detalle.	284
Fig. 127.- ISAACS, John; <i>The Incomplete History of Unknow Discovery</i> , 1998.....	285

Fig. 128.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Thirty Backwards</i> <i>Standing</i> , 1993-1994.....	288
Fig. 129.- HIRST, Damien; <i>Planet Queen</i> , 1993.....	291
Fig. 130.- CRIADO, Nacho; <i>In/ Digestión</i> , 1973-1976.....	292
Fig. 131.- BOLTANSKI, Christian; <i>La Maison Manquante</i> , Berlín, 1991.	293
Fig. 132.- CHAPMAN, Jake & Dinos; <i>Great Deeds Against the</i> <i>Dead</i> , 1994.	297
Fig. 133.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Thirty Backwards</i> <i>Standing</i> , 1993-1994. Fragmento del grupo.	299
Fig. 134.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Sroka</i> . De la serie <i>Juegos de la guerra</i> , 1994.	301
Fig. 135.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Tom on bench</i> , 1993.	302
Fig. 136.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Abakans</i> . 1966- 1975.	303
Fig. 137.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Sin título</i> , 2000.	304
Fig. 138.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Figure with open</i> <i>arms</i> , 1984.	305
Fig. 139.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Dyby</i> , 1993.	306
Fig. 140.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Thirty Backwards</i> <i>Standing</i> , 1993-1994.....	307
Fig. 141.- ABAKANOWICZ, Magdalena; <i>Thirty Backwards</i> <i>Standing</i> , 1993-1994. Detalle.	308

Fig. 142.- BOURGEOIS, Louise; <i>Le Defi III</i> , 1993. (Acero, espejo, cristal y luz eléctrica).	311
Fig. 143.- BOURGEOIS, Louise; <i>Cell (Hands and mirror)</i> , 1995. (Mármol, metal pintado y espejo).	312
Fig. 144.- BOURGEOIS, Louise; <i>Torso</i> , 1996. (30 x 63 x 38 cm).	314
Fig. 145.- BOURGEOIS, Louise; <i>Sin título</i> , 1998. (Tela roja y acero).	318
Fig. 146.- BOURGEOIS, Louise; <i>Cell (Arch of Hysteria)</i> , 1992-1993. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía.	319
Fig 147.- BOURGEOIS, Louise; <i>Why Have You Run So Far Away</i> , 1999	320
Fig 148.- BOURGEOIS, Louise; <i>Quilting</i> , 1998.	320
Fig 149.- BOURGEOIS, Louise; <i>Arched Figure</i> , 1999	322
Fig 150.- BOURGEOIS, Louise; <i>Regression</i> , 2001	323
Fig 151.- BASELITZ, Georg; <i>Two women in room</i> , 1985. (Óleo sobre lienzo).....	326
Fig 152.- BASELITZ, Georg; <i>Pillow</i> , 1987. (Óleo sobre lienzo).	326
Fig 153.- BASELITZ, Georg; <i>Night with dog</i> , 1982. (Óleo sobre lienzo).....	327
Fig 154.- BASELITZ, Georg; <i>Franz in Bed</i> , 1982. (Óleo sobre lienzo).	328

Fig 155.- BASELITZ, Georg; <i>G.-Head</i> , 1987. (Haya pintada con óleo azul).	332
Fig 156.- BASELITZ, Georg; Sin título, 1982. (Haya).	333
Fig 157.- BASELITZ, Georg; <i>Pastoral (the day)</i> , 1986.	336
Fig 158.- BASELITZ, Georg; <i>Pastoral (The night)</i> , 1986.	337
Fig 159.- BASELITZ, Georg; <i>The Brücke choir</i> , 1983.	338
Fig 160.- BASELITZ, Georg; <i>The Orange Eaters IV</i> , 1981.	339
Fig 161.- BASELITZ, Georg; <i>My Father look out of the window IV</i> , 1981.	340